# maxim dumitraş

## *de la natură la sens*
## *from nature to meaning*

*30 ani de sculptură*

**Cadran solar**, *2007, lemn, acril, 600 x 350 x 25 cm, Naumburg, Germania*
**Sun Dial**, *2007, wood, acryl, 600 x 350 x 25 cm, Naumburg, Germania*

# maxim dumitraş

## *de la natură la sens*
## *from nature to meaning*

*30 ani de sculptură*

**Album finanțat de / This Album was sponsored by:**
**Complexul Muzeal Bistrița-Năsăud;**
**Muzeul de Artă Comparată Sîngeorz-Băi**
**Colecția de publicații:** Seria Arte Vizuale - 1 / 2008

**Editori / Publishing Houses:**
**Editura Charmides**
str. Eminescu nr. 13, Bistrița, România

**Editura Eikon**
str. Mecanicilor, nr. 48, Cluj-Napoca, România

© Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate artistului Maxim Dumitraș.
Reproducerea integrală sau parțială, pe orice suport, fără acordul scris
al artistului este interzisă.

© All the rights for the present edition are reserved to the artist Maxim Dumitraș.
No part of this book may be reproduced in any form, without the written permission
from the artist.

**Graphic design**: Claudia Tache-Veethividangan, Cosmin Năsui
**Fotografii / Photos:** Natalia Sitcai, Claudia Tache Veethividangan, Maxim Dumitraș, Nicolae Fleissig
**Texte / Texts:** Octavian Barbosa, Maria-Magdalena Crișan, Vasile Duda, Adrian Guță, Gheorghe Marcu, Ion Mureșan, Cosmin Năsui, Pavel Șușară, Marcel Tolcea
**Traducere / Translation:** Icu Crăciun, Dinu Bodescu, Marcu Aurora, Octavia Popârțac

**Coperta întâi / First cover:**
**Absență încercuită**, *2008, lemn, lut, 80 x 80 x 3 cm, Sîngeorz-Băi, România*
**Encircled Absence**, *2008, wood, clay, 80 x 80 x 3 cm, Sîngeorz-Băi, Romania*

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**
**Sculptură: Maxim Dumitraș** / Texte: Pavel Șușară, Vasile Duda, Octavian Barbosa.
- Bistrița: Charmides, 2008
ISBN 978-973-7659-09-5

I. Șușară, Pavel (text)
II. Duda, Vasile (text)
III. Barbosa, Octavian (text)

730(498) Dumitraș, M.(084)
929 Dumitraș, M.

# sumar
# summary


| | | |
|---|---|---|
| Pavel Şuşară | 6 | ***Sculptura, de la natură la sens***<br>*The Sculpture, from Nature to Meaning* |
| Cosmin Năsui | 24 | ***Absența corpului sculpturii***<br>*The Absence of the Body of Sculpture* |
| Vasile Duda | 36 | ***Sculptorul Maxim Dumitraş***<br>*The Sculptor Maxim Dumitraş* |
| Octavian Barbosa | 70 | ***Un diplomat al candorii***<br>*A Diplomat of Candour* |
| Gheorghe Marcu | 88 | ***Max – vorbind în înalta neştiinţă a poeticului; scriere paralelă***<br>*Max – Speaking from the High Ignorance of the Poetic; parallel writing* |
| Ion Mureşan | 114 | ***Iov***<br>*Job* |
| Pavel Şuşară | 126 | ***Maxim Dumitraş sau despre sculptura Zen***<br>*Maxim Dumitraş or about Zen Sculpture* |
| Maria-Magdalena Crişan | 148 | ***Văzutul – nevăzut***<br>*The Seen – Unseen* |
| Adrian Guță | 164 | ***(O introducere la) Utopia Splendorii***<br>*(An Introduction to) Utopia of Splendor* |
| Marcel Tolcea | 172 | ***Sacrificiu, foc, ritual***<br>*Sacrifice, Fire, Ritual* |
| | 208 | ***Cronologie***<br>*Chronology* |

# *Sculptura, de la natură la sens*
# *The Sculpture, from Nature to Meaning*

**Pavel Șușară**, critic de artă

**Triunghi - pătrat - cerc**, *1998, nuiele, lut, 120 x 120 x 12 cm, Sîngeorz-Băi, România*
**Triangle - Square - Circle**, *1998, wattle, clay, 120 x 120 x 12 cm, Sîngeorz-Băi, Romania*

## I. Schița unui context

Cam cu trei decenii în urmă, atunci când tânărul Maxim Dumitraș, din Sîngeorz-Băi, proaspăt absolvent de liceu și împins abisal către lumea artei de o forță ale cărei resorturi nici el nu le știa prea bine, încerca să se conformeze acestei chemări irepresibile, arta românească și, implicit, sculptura, trăiau, fie și inconștient, dacă nu de-a dreptul o dramă, cel puțin o frustrare cu final imprevizibil. Cincinalul de miere al regimului comunist, cu avangarda sa propagandistică, se încheiase hotărât prin documentarea chinezo-coreeană a primului estetician al țării, magistral sintetizată în celebrele teze din iunie și în tot felul de alte reflecții și meditații de partid. Exuberanța din deceniul șapte, aceea care făcuse posibilă apariția grupului Sigma la Timișoara, dar și a unor individualități precum Horia Bernea, Paul Neagu, Andrei Cadere etc. se temperase drastic, determinând fie exilul propriu-zis al unora, fie pe cel interior, al altora. Cântarea României, sora mai mare a ceea ce astăzi se autointitulează, vag și emfatic, "artă contemporană", se manifesta din ce în ce mai arogant, scopul insidios fiind acela de a dizloca profesionalismul și de a institui, în schimb, ideea că arta nu este o chestiune vocațională și elitistă, ci exclusiv una democratică și opțională. Cum întoarcerea la proletcultismul anilor '50 nu mai era posibilă, din motive obiective, ca să le spunem așa, adică din pricina simplă că revoluțiile obosite pe câmpul de luptă, efectiv își pierd și virulența romantică a ideologiei, fenomenul Cântărea României se regăsește și evoluează mai curând în cadrele unor filosofii revanșarde și compensatorii, de tipul "corectitudinii politice" americane, adică într-un anumit climat disolutiv și crepuscular, iar acest fapt subminează autoritatea culturii înalte, dar nu reprezintă, totuși, o amenințare directă, ca altădată, chiar la viața artiștilor. Pericolul major este acum mai curând unul de ordin moral, iar conceptul care îl

## I. Sketching a context

About three decades ago, when the young Maxim Dumitraș, from Sîngeorz-Băi, as a fresh high-school graduate was pushed into the abyss of art by a force whose reasons he wasn't able to comprehend by himself while trying to answer to this irrepressible call – Romanian art and hereby sculpture experienced, even unconsciously, if not a drama, at least a frustration with unpredictable end. The sweet five-year programme of the communist regime with its propagandistic avant-garde was abruptly ended by the Chinese-Korean documentation of the nation's first aesthetician, which was exceptionally well synthesized in the famous June Thesis and in all kind of party reflections and meditations. The exuberance of the seventh decade, which had made possible the appearance of the Sigma group in Timișoara, but also of some individuals like Horia Bernea, Paul Neagu, Andrei Cadere etc. had drastically eased down, causing either the real exile of some or others' inner one. "Song to Romania", the bigger brother of what nowadays is called, in a vague and emphatic way, "contemporary art", would manifest itself in a more and more arrogant way, its insidious aim being to dislocate professionalism and stating the idea that art is not a vocational and elitist matter, but exclusively a democratic and optional one. As the return to the proletcultism of the 50's was no longer possible, due to some objective reasons, as we might call them – that is because worn out revolutions on the battle field effectively lose the romantic virulence of ideology, the "Song to Romania" phenomenon can be found and develops mainly within some compensatory and "pay – back" philosophy, like the American "political correctitude", (that is a dissolutive and crepuscular climate), which undermines the authority of high level culture, but it did not represent, as it used to, a direct threat towards the artists' lives. The major danger is now

definește perfect este prostituția, și nu anihilarea.

Excentric, în sensul geografic al noțiunii, adică departe de centrul în care evenimentele sunt trăite nemijlocit, dar și în afara oricăror structuri care implică obligații directe și responabilități scadente, tânăr și neînregimentat nici măcar prin exigențe didactice, Maxim Dumitraș trăiește totul, adică deopotrivă climatul imediat și aspirația interioară, ca pe o strictă experiență individuală. Marginalitatea lui implică, până la un punct, riscul de a nu-și putea determina corect resursele, dar, pe de altă parte, ea constituie și o importantă formă de protecție în fața unei tot mai mari avalanșe de conformism și de ipocrizie.

În acest context, ambiguu, contradictoriu, în care lupta, deși nedeclarată, dintre profesionalismul legitim și tezismul oficial, este tot mai evidentă, Maxim Dumitraș începe o carieră artistică, în primul rând ca sculptor, dar și ca pictor și grafician, care abia acum, după trei decenii, poate fi evaluată cât de cât coerent.

**II. Memorie și cultură**

În mod neobișnuit, dar deloc surprinzător, drumul spre artă al lui Maxim Dumitraș are un sens invers decât cel obișnuit, acela în care opțiunea artistică determină însușirea și aprofundarea tehnicilor specifice, instrucția având, din acest punct de vedere, un traseu previzibil. Dimpotrivă, și acest fapt se datorează esențial legăturilor sale organice cu lumea tradițională, el pornește de la exploatarea directă a tehnicilor străvechi pe care stereotipul vieții rurale a reușit, nu numai să le conserve, ci și să le țină în funcție, până astăzi. Dar cum tehnicile sunt, deopotrivă, modalități de percepție și de conștientizare a materialelor și acte de luare în posesie a acestora, iar nu abstracțiuni, simultan cu însușirea acestor tehnici, Maxim Dumitraș și-a apropriat și o lungă listă de materiale. O listă care s-a îmbogățit și s-a diversificat în timp, până când ideea de creație a ajuns să acopere, în aceeași măsură, nu doar materialul ca substanță, ci și ca formă latentă. Adâncind această analiză,

on a moral level, and the concept that it perfectly defines is prostitution, not annihilation.

Eccentrically, considering the geographic meaning of the notion, that is – far from the center where events are experienced directly, but also outside any structures involving direct obligations and responsibilities, being young and unregimented even by didactic exigencies, Maxim Dumitraș experiences everything, that is – the immediate climate and the inner aspiration, as a strictly individual experience. His marginality involves, up to a point, the risk of not being able to correctly determine one's resources, but, on the other hand, it is also an important form of protection facing an ever greater avalanche of conformism and hypocrisy.

In this context, ambiguous and contradictory, in which the undeclared battle between the legit professionalism and the official thesis, is ever

**Veriga**, *2004, piatră, acril, 500 x 190 x 80 cm, Cărbunari, România*
**The Link**, *2004, stone, acryl, 500 x 190 x 80 cm, Cărbunari, Romania*

este obligatorie semnalarea unui alt aspect, esențial în ceea ce privește lectura unui demers artistic, și anume acela că materialele și tehnicile specifice sunt inseparabile de un anumit tip de înțelegere a mediului și de o anumită dinamică a gândirii. Dar dacă gândirea plastică a unui artist este determinată, în mod curent, de lucrul direct și efectiv cu materialul, în cazul lui Dumitraș ea precede, într-un anumit sens, experiența nemijlocită fiind, cumva, un dat constitutiv al însuși mediului din care el provine. Astfel, proiecția mentală asupra tehnicii și a materialului este mai curând un fapt aprioric decât consecința firească a unui exercițiu consumat, ceea ce vrea să spună că viziunea artistică a sculptorului nu este atât o construcție culturală obișnuită, cât un mandat pe care l-a preluat de la succesivele generații de meșteri circumstanțiali și anonimi. Ceea ce adaugă, însă, artistul acestei memorii ample și profunde este, pe de o parte, forma ca atare, în sine, deposedată de orice funcție previzibilă sau presupusă și, pe de altă parte, conștiința de sine a formei, asumarea ei ca act pur al gândirii și al

more obvious, Max Dumitraș begins an artistic career, mainly as a sculptor, but also as a painter and graphic artist, which only now, three decades later, can be evaluated somehow coherently.

### II. Memory and culture

Strangely, but not surprisingly by any means, Max Dumitraș's way towards art has an opposite direction compared to the regular one, that is – the one in which artistic option determines acquiring and mastering specific skills, from this point of view instruction having a predictable development. On the contrary, and this fact is essentially due to his organic links with the traditional world, he starts with the direct exploitation of the ancient techniques that the stereotypes of the rural life has not only managed to conserve, but also maintain up to nowadays. But, as techniques are both ways of perceiving and understanding materials and their taking into possession, and not abstract ideas, at the same time with acquiring them, Maxim Dumitraș has also come close to a long list of materials. A list which has become ever greater and diverse in time, up to the point that the idea of creation came to cover, equally, not only the material as substance, but also as a latent form. Probing into the depth of this analysis, we have to point out another fact which is essential when it comes to lecturing an artistic effort – materials and specific techniques are inseparable from a specific kind of understanding the environment and a certain dynamics of thinking. But if generally, the artistic thinking is currently determined, by the direct and effective work with the material, with Dumitraș it has a preceding role; the real experience is somehow a direct feature of the matter it comes from. So, the mental projection upon technique and material is mainly an a-priori fact than the regular consequence of a immediate experience, which implies the idea that the artistic vision of the sculptor is not a regular cultural construction but an mandate that he took over from successive generations of circumstantial and anonymous craftsmen. What the artist adds to this ample and

**Veriga**, *2007, bazalt, acril, 20 x 20 x 20 cm*
**The Link**, *2007, basalt, acryl, 20 x 20 x 20 cm*

**Cadran solar**, *1972, lemn, 30 x 30 x 6 cm*
**Sun Dial**, *1972, wood, 30 x 30 x 6 cm*

sensibilității. Cu alte cuvinte, Maxim Dumitraș adaugă semnificație, sens și mesaj unor materiale, tehnici și, până la un punct, forme arhaice, pe măsură ce le golește iremediabil de utilitatea care, inițial, le-a făcut posibile, le-a generat și le-a perpetuat în sistemul lor de referință. Traseul pe care evoluează sculptorul, și care îl individualizează net față de ceea ce se întâmplă în mod curent în lumea artei, privește conexiunea directă a memoriei active cu spațiul simbolic al culturii și nu acela, cu sens invers, care activează memoria, pornind de la însușirea codurilor culturale. Chiar dacă, la prima vedere, acest aspect nu pare unul foarte important, pentru definirea tipului de artist care este Maxim Duimitraș, dar și pentru determinarea sensului în care evoluează gândirea lui artistică, el este esențial. Fără stabilirea acestui lucru, accesul la metabolismul subtuil al sculpturii sale și, în general, a întregii acțiuni artistice ar fi, dacă nu imposibilă, oricum inadecvată.

### III. Materie brută și material compozit

Insistența asupra materialelor și a tehnicilor nu le privește, însă, pe acestea doar ca realități în sine, ci ea încearcă să identifice și să pună în valoare forma simbolică și expresivitatea ei plastică, pentru că anumite premise materiale impun sensuri specifice și generează limbaje și coduri proprii. Și tocmai din această pricină, în sculptura lui Maxim Dumitraș există o relație perfectă între diversitatea formală și continua împrospătare a mesajelor, pe de o parte, și plaja de materiale și de tehnici pe care el o folosește, de cealaltă parte. În această perspectivă, materialele folosite de la începutul carierei sale și până astăzi sunt lemnul și piatra, iar tehnicile sunt cele specifice, *de eliminare*, cu alte cuvinte, cioplirea, dar și asamblarea care, privită din punctul de vedere al dinamicii formei, este una *de adăugare*. Nefiind un sculptor figurativ, fapt care dovedește încă o dată că el se plasează instinctiv într-o filosofie generală și o modalitate de înțelegere a formei de tip tradițional și de factură răsăriteană, modelajul, prin excelență o tehnică *a adăugării* și legată profund de preocuparea pentru figurativ, este folosit cu

profound memory is, on one hand, the immediate form, not having any predictable function and, on the other hand, the form consciousness as a pure act of thinking and sensitivity. So, Max Dumitraș adds meaning, signification and message to some materials, techniques and, up to a point, archaic forms as it empties them of their initial utility which had made them possible, generated and perpetuated them within their system of references. The route that the sculptor evolves on, and which individualizes him compared to what currently happens in the word of art, involves the direct connection of the active memory to the symbolic cultural space and not the other way around which activates memory starting from acquiring cultural codes. Even if, apparently unimportant, this aspect is indeed essential for defining Maxim Dumitraș as an artist, for determining the way his artistic thinking evolves. Without establishing this, the access to the subtle mechanism of his sculpture, and, generally, his entire artistic action would be, if not impossible, by any means inadequate.

### III. Rough matter and composite material

Insisting on materials and techniques does not imply regarding them as realities only, but it also tries to identify and express its symbolic form and artistic expressivity because some material premises impose specific meanings and generate their own language and codes. And this is exactly why in Max Dumitraș's sculpture there is a perfect relationship between formal diversity and a continuous refreshing of messages and the material and techniques that he uses. In this perspective, the materials used from the beginning of his career up to nowadays are wood and stone, and the techniques are the specific ones of eliminating, in other words, carving, but also assembling which, seen from a form dynamics point of view, is an adding technique. Not being a figurative sculptor, which proves that he belongs, instinctively, to a general philosophy and form understanding of a traditional and Oriental type, he sporadically uses

totul sporadic și niciodată pentru a obține forme consacrate și efecte previzibile. Alături de piatră și de lemn, un alt material imemorial, împreună cu tehnica lui ireductibilă, se regăsește semnificativ în sculptura lui Maxim Dumitraș, anume împletitura din nuiele, uneori nudă, alteori lipită cu pământ. Toate aceste materiale, împreună cu tehnicile specifice, atât prin statutul lor obiectiv, prin natura lor elementară, cât și prin funcția lor practică, sunt materii brute, esențe constitutive ale lumii tangibile și, în esență, ele nu sunt disponibile pentru discursuri cochete și efecte ornamentale. Ele determină structuri, volume și tactilități, definesc spațiul și încorporează o sensibilitate frustă, însă refuză autonomizarea suprafețelor ca prezență în sine, bidimensională și opacă.

Sub impactul noilor experiențe din spațiul artelor, mijlocite, în special, de tehnologiile noi, în cadrul unei lecturi postmoderne a realului și, în particular, a expresiei în raport cu acesta, sculptorul și-a extins semnificativ interesul pentru materiale și tehnici, pe de o parte resemnificând zona tradițională, pe de alta recurgând la materiale compozite, de factură pur tehnologică. În prima categorie, se înscriu deopotrivă materialele brute, organice, cum ar fi pământul, vegetația, carnea, lâna etc. și materialele *second hand*, de-a gata, de pildă jucăriile din ceramică smălțuită și arsă de prin bâlciurile tradiționale, iar în cea de-a doua categorie intră metalul cu tehnicile lui de asamblare și sudare, în principiu, *de adăugire*, dar și materiale compozite, rășini polimerice, coloranți diverși, precum și tehnici de finisare extrem de elaborate, duse până la limita calofiliei.

Această mică istorie a interesului pentru materiale și tehnici diverse nu este, nici pe departe, una închisă, relevantă doar la nivel de inventar, ci este chiar o istorie a formelor și, prin extensie, una a operei, pentru că dinamica acesteia este chiar dinamica gândirii plastice a lui Maxim Dumitraș și a întregii sale filosofii a creației. Drumul *de la natură la cultură* și *de la tradiție la tehnologie* este conținut aici cu o maximă rigoare și cu o remarcabilă acuratețe.

modeling, (though never to obtain predictable effects) which is entirely an adding technique, closely linked to the preoccupation for the figurative. Along with stone and wood, another immemorial material and its irreducible technique can be found in Max Dumitraș's sculpture: that is rod modeling, sometimes by itself, sometimes with mud. All these materials and their specific techniques, both by their objective status, their elementary nature and by their practical function, are rough matters, constitutive essences of the tangible world and, essentially, they are not meant for ornamental effects. They determine structures, volumes and basic shapes, define space and incorporate a direct sensibility, but refuse to give surfaces an autonomous status as a bi-dimensional, opaque presence.

Under the impact of the new experiences in the space of arts expressed by new technologies, and within a post–modern understanding of reality and, especially, the expression related to it,



**Ghem**, *2005, piatră, 5 x 5 x 2 cm*
**Ball**, *2005, stone, 5 x 5 x 2 cm*

### IV. Gravitația și Zborul sau de la Pământ la Cer

Lăsând la o parte toate celelalte preocupări artistice ale sale și analizând exclusiv preocuparea pentru tridimensional, observația care se impune de la sine este aceea că Maxim Dumitraș nu este exclusiv sculptor, în sensul consacrat al cuvântului. Manualitatea sa ieșită din comun și efervescența gândirii pe marginea formei fac din el un constructor, în ceea ce privește execuția, și un arhitect, în ceea ce privește concepția. Formele sale au, în permanență, o dublă funcțiune: una privește obiectul în sine, cu datele sale proprii de expresie și de comunicare, iar cealaltă plasează totul într-un spațiu al comentariului, al reflexivității și al autoreflexivității. Creind forme noi, sculptorul adaugă realului modalități de agregare pe care acesta nu le-a generat singur, dar, în același timp, el reflectează chiar asupra mecanismului de instituire a lumii, propune o varinată scurtă a drumului de la amorf la structură, de la inert la dinamic, de la indiferent la semnificativ, de la materie la spirit, de la Pământ la Cer. Acest traseu ascensional, care purifică permanent discursul, care elimină materia până la limita suportabilității și care dă prevalență aerului și luminii în disputa lor cu plinul și cu opacitatea este, în afara oricărui dubiu, unul de factură mistico-inițiatică.

Într-o logică a formelor și a expresiilor, și nu într-una a cronologiei, Maxim Dumitraș pornește de la pământ, de la piatră, de la lemn, trece prin apă și prin foc, se afundă în perisabilitatea cărnii și a vegetalului, traversează efemerul prin experiența "urmei", sancționează precaritatea și inconsistența lucrului gata făcut care, oricând, poate fi înglobat într-o structură mai mare și supus unui nou metabolism care-i anulează nu doar identitatea, ci și existența, pentru ca, finalmente, expresia pură a luminii și a aerului, a Cerului, într-o accepțiune mai largă, să împlinească nu doar un circuit al gândirii, ci și un destin al materiei.

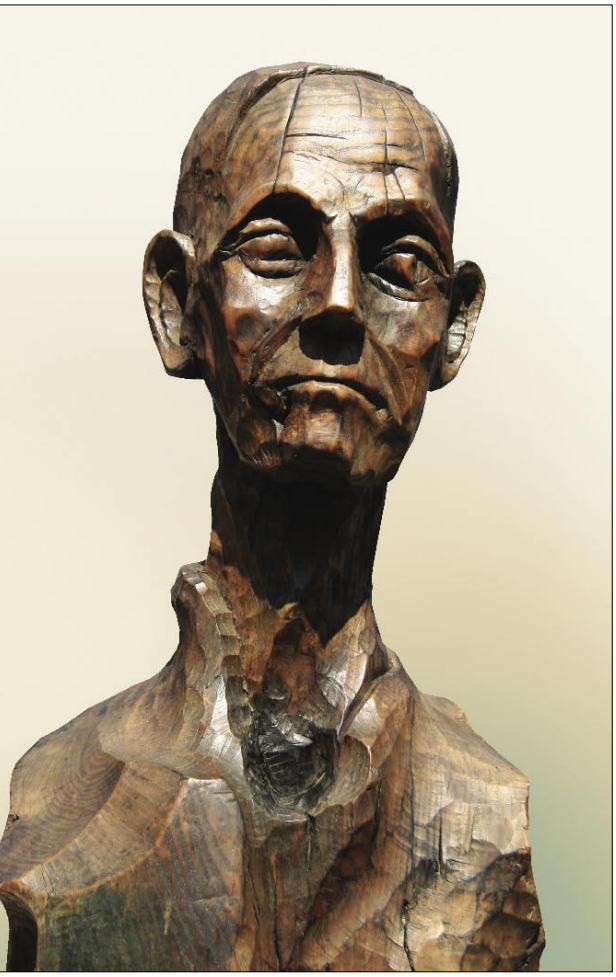
Citită în această cheie, sculptura lui Maxim Dumitraș, iar prin *sculptură* trebuie înțelese și instalațiile lui, performance-urile care implică

the sculptor has extended significantly his interest towards materials and techniques, on one hand resizing the traditional area and on the other hand using composite materials, pure technological. In the first category we must mention rough, organic materials like dirt, vegetation, meat, wool etc and second-hand materials, like toys made from ceramics burnt in traditional fairs and in the second category - metal with its assembling and welding, mainly adding, but also composite materials, polymeric raisins, different colorants and also extremely elaborate finishing techniques up to the point of kalophily.

This short history of the interest in various materials and techniques is not, by far, a closed one, relevant only from an inventory point of view, but it is also a history of forms and, by extension, a history of work because its dynamics is exactly the dynamics of Max Dumitraș' s plastic thinking and his entire philosophy of creation. The way from nature to culture and from tradition to technology is revealed with maximum rigor and remarkable accuracy.

### IV. Gravity and Flight or from the Earth to the Sky

Putting aside all his other artistic preoccupations and analyzing exclusively his preoccupation towards the tridimensional, there is one observation which must be made – Max Dumitraș is not only a sculptor, in the traditional sense of the word. His craftsmanship and the effervescence of his thinking when it comes to form make him a builder, when it comes to execution, and an architect, when it comes to conception. His forms always have a double function: one regarding the object itself, with its own expression and communication data, and the other placing everything in a space of reflection and self-reflection. By creating new forms, the sculptor adds to the real ways of aggregation that it did not create by himself; at the same time, he reflects upon the mechanism of the world, by proposing a shortcut from amorphous to structure, from inert to dynamic, from indifferent



materialele și formele sculpturii, episoadele de land art etc., oferă toate caracteristicile unui artist Oriental, care refuză anecdota și figurativul pentru a surprinde și comunica energiile subtile ale materiei, forma ca interioritate, ca eveniment spiritual și creația însăși ca formă de cunoaștere și de contopire cu transcendența. Asemenea lui Paciurea și, mai ales, lui Brâncuși, Dumitraș evadează din istoria occidentală a sculpturii, din istoria clasico-renascentistă, și fuge în protoistorie, în substrat, în Vechiul Testament, în nonfigurativ și în combustia interioară, nondiscursivă, a creației, în atemporal și în iluzia veșniciei.

Cu alte cuvinte, coborând tot mai adânc în *preistorie*, sculptorul se trezește direct în *postistorie*. Modernitatea lui se varsă în postmodernitate,

to significant, from matter to spirit, from the Earth to the Sky. This ascension which purifies the discourse, which eliminates matter up to the point of supportability and points out air and light in their battle against opacity, is, undoubtedly, a mystic – initiating factor.

Considering a logic of forms and expressions, and not a chronologic one, Max Dumitraș starts from mud, stone, wood, goes through water and fire, goes down inside the perishable flesh and the vegetal, crosses the ephemeral by experiencing traces; he sanctions the inconsistency of the ready-made things which can always be inserted in a bigger structure and be subject to a new metabolism which dismisses not only its identity, but also its existence, so that, in the end, the pure expression of light and air, of the Sky, in a wider definition, should fulfill not only a circuit of thought, but also a destiny of matter.

Once being perceived in this pattern, Max Dumitraș's sculpture (and by sculpture we must accept his installations, performances implying the materials and forms of sculpture, the episodes of land art etc) offers all the characteristics of an Oriental artist; he refuses anecdotes and the figurative in order to gather and communicate the subtle energies of the matter, the form as interiority and spiritual event, and the creation itself as a means of knowledge melting with transcendence. Like Paciurea and, especially like Brâncuși, Dumitraș escapes from the Occidental history of sculpture, from the Classical – Renaissance models and runs to proto-history, descending in the sub-strata, in the Old Testament, in non-figurative and the inner, non-discursive combustion of creation, the a-temporal and the illusion of eternity.

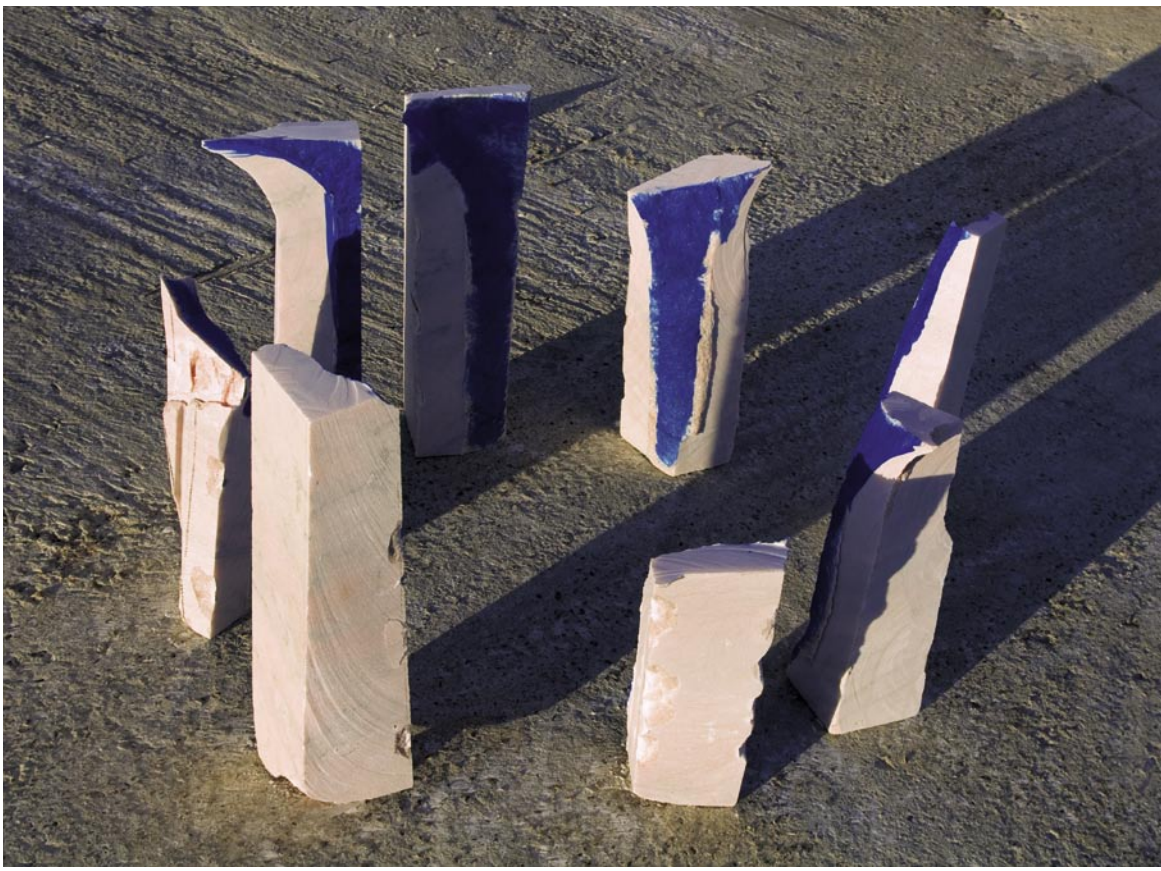
In other words, going deep down in prehistory, the sculptor awakes directly in post-history. His modernity flows into postmodernism, different times melt organically, the vertical collapses and becomes horizontal, diachronic changes into synchronic and succession becomes



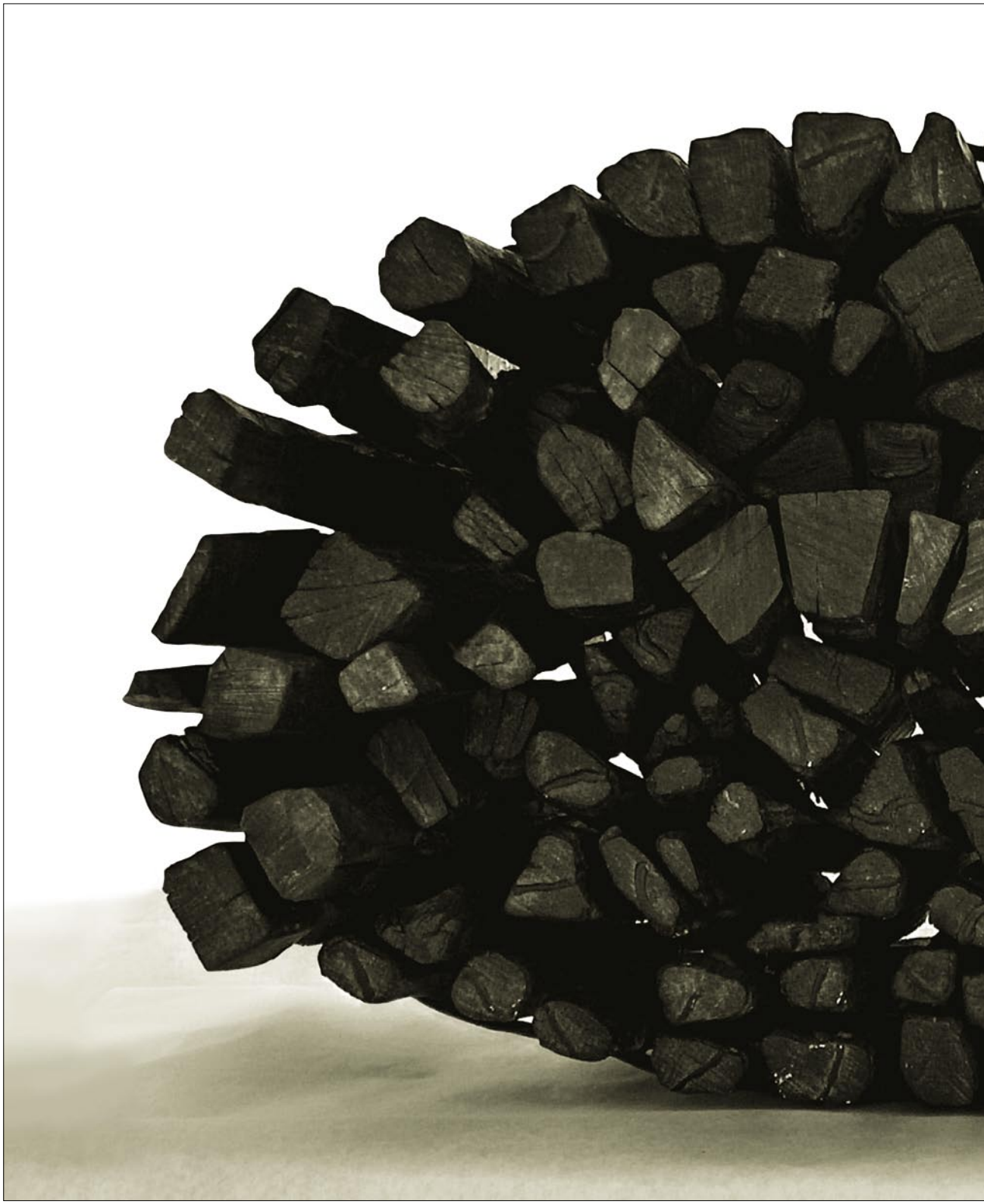
**George**, *1976, lemn, 74 x 34 x 25 cm*
**George**, *1976, wood, 74 x 34 x 25 cm*

timpii diferiți se aglutinează organic, verticala se răstoarnă și devine orizontală, diacronia se preschimbă în sincronie și succesiunea în simultaneitate. Suprafața obiectelor recente capătă strălucire și volubilitate proprie, lemnul se transformă în bronz, este împodobit cu materiale compozite și exuberante, munții se văd prin golul cercurilor imponderabile, păsările zboară asemenea acelora din apocrifele cu minunile copilului Iisus, spațiul mioritic blagian devine melc strălucitor și calofil, iar Sîngeorz-Băi, în aceeași logică a postmodernității, devine, din periferie comunisto-balnearo-sindicală unul dintre posibilele centre ale culturii și artei contemporane, în sens larg, unde tradiția și ultimele tehnologii au fuzionat fără traume și fără nicio revoltă. Nu întâmplător, toate aceste realități pot fi văzute pe viu în Muzeul de Artă Comparată din Sîngeorz-Băi, o capodoperă indiscutabilă a lui Maxim Dumitraș, dar și a întregii culturi românești de astăzi.

simultaneity. The surface of the recent objects gets glamour and its own will, wood becomes bronze and it is adorned with composite and exuberant materials, mountains can be seen through imponderable circles, birds fly like those in the apocrypha of child Jesus miracles, the mioritic space of Blaga becomes a shinning and kalophil snail, and Sîngeorz-Băi, in the same logic of postmodernism, becomes, from a communist spa and a trade unionist' periphery, one of the possible centers of contemporary art and culture, in a wider sense, where tradition and the latest technologies melted without traumas and any revolt. It is not by chance that all these realities can be seen live in the Museum of Compared Art in Sîngeorz-Băi, an undisputed masterpiece of Max Dumitraș, and of the entire present-day Romanian culture.



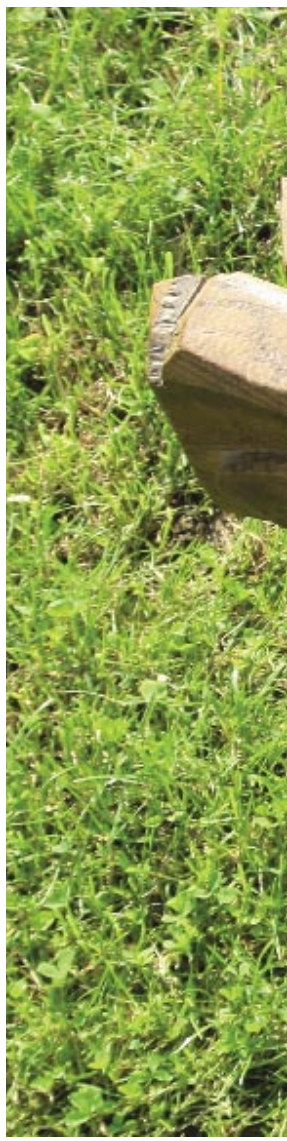
**Hora bărbaților**, *2008, marmură, 120 x 120 x 60 cm, Negrești Oaș*
**Dancing Men (Hora dance)**, *2008, marble, 120 x 120 x 60 cm, Negrești Oaș*



**Sufletul lui Iov**, *2004, lemn, metal, 90 x 60 x 50 cm*
**Job's Soul**, *2004, wood, metal, 90 x 60 x 50 cm*

**Puntea**, *1980, lemn, 60 x 30 x 21 cm*
**The Bridge**, *1980, wood, 60 x 30 x 21 cm*

**Puntea**, *detaliu, 1980, lemn*
**The Bridge**, *detail, 1980, wood*





**Trecere**, *2002, lemn, 50 x 34 x 35 cm*
**Passage**, *2002, wood, 50 x 34 x 35 cm*

**Nor**, *1986, lemn, 75 x 30 x 40 cm*
**Cloud**, *1986, wood, 75 x 30 x 40 cm*

**Puntea**, *1998, marmură, 380 x 120 x 120 cm, Reşiţa, România*
**The Bridge**, *1998, marble, 380 x 120 x 120 cm, Reşiţa, Romania*

# *Absența corpului sculpturii*
# *The Absence of the Body of Sculpture*

**Cosmin Năsui**, critic de artă

**Absență încercuită IV**, *2004, bronz, 60 x 60 x 5 cm*
**Encircled Absence IV**, *2004, bronze, 60 x 60 x 5 cm*

Pariul făcut de creaţia lui Maxim Dumitraş este acela de a găsi mereu formele de reprezentare ale imaterialului ori ale golului, de a le include în componenta vizibilă a structurilor sale artistice. Genul sculptural depinde în mod direct de concreteţea materialului în artă, fiind inseparabil legat de forma sa fizică. Puterea vizionară a unui sculptor constă în a întrevedea, în blocul de piatră sau în trunchiul de copac, forma ascunsă ce se va naşte.

Maxim Dumitraş opreşte parcursul scoaterii la suprafaţă a corpului fizic într-un stadiu în care forma sa imaterială este deopotrivă prezentă. Din această cauză, obiectul artei sale supune definirea formală a reprezentării la asocierea cu nereprezentarea. Paul Neagu observa că "puterea artistică a unei sculpturi creşte în proporţie directă cu laconismul său". Cu certitudine, creaţia lui Maxim Dumitraş este din plin populată de forme laconice. Sculpturile sale sunt construite pe principiul "includerii absenţei" spaţiului, al transformării golului într-o "prezenţă" fizică. Datorită acestui demers creativ, formele sale sunt traversate constant de forţe şi tensiuni, chiar şi în ipostazele lor monolitice. După dizolvarea prin abstractizare până la dispariţia corpului fizic al sculpturii, el s-a mutat într-o lume a ideilor. Practicarea unei sculpturi de idee, ori de concept, poate produce forme imateriale, ce "ating eterul", sugerate ori induse prin câteva gesturi vizibile.

Viziunea artistului este una circulară, implozivă, asupra spaţiului ce adună, învăluie şi parcă strânge, cu orice preţ, aerul risipit. Rezultatul este folosirea cu succes a unui spaţiu laconic. Atenţia lui Maxim este îndreptată spre încheieturile structurilor formelor sale. Aceste "verigi" sunt decorate şi atent ornamentate cu un spirit de bijutier. Întreaga grijă pentru suprafaţă şi textură este concentrată pe aceaste intensităţi nodale, adevărate "chei de boltă" ale volumelor. De multe ori, chiar culoarea este cea care leagă simbolic volumele, intervenind activ pe aceste porţiuni de suprafeţe.

The challenge of Maxim Dumitraş's creations is to incessantly look for the forms of representing the immaterial or emptiness, to include them in the visible component of his artistic structures. The sculptural genius depends directly on the real material within art, being inseparably linked to its physical form. The visionary power of a sculptor consists of seeing the hidden form waiting to be born in the stone block or the tree trunk.

Maxim Dumitraş stops the course of bringing up the physical body, up to a stage where its immaterial form is also present. That is why the object of Maxim Dumitraş's art involves the formal definition of any representation to associating it with immateriality. Paul Neagu remarks that "the artistic power of a sculpture increases with its laconism". Surely, Maxim Dumitraş's works are full of laconic forms. His sculptures are built according to the principle of "including the absence" of the space, transforming emptiness into a physical "presence". Because of this creative effort, his forms are constantly crossed by forces and conflicts even in their monolithic shapes. After dissolving through abstract up to the disappearance of the physical body of sculpture, he has moved into a world of ideas. Practicing ideal sculpture, or conceptual, can produce immaterial shapes which "touch the ether" suggested or induced by some visible gestures.

Maxim Dumitraş's vision is a circular, implosive one upon space which gathers, embraces and almost puts in the shape the wasted air. Maxim's attention is focused towards the structural links of his forms. These "links" are decorated and carefully adorned with the attention of a jewel craftsman. The entire care for surface and texture is concentrated upon these nodal intensities, real "keystones" of his volumes. Many times, even the color is the one that symbolically links the volumes, actively interfering in these parts of any surface.

**Noblețea obiectelor obișnuite**

De cele mai multe ori, Maxim Dumitraș adoptă expunerea indiferentă a obiectului de artă direct pe sol. Această metodă pune în practică dorința sa de a percepe sculptura alături de obiectele obișnuite, "ordinare"; privește noblețea operei de artă în rând cu frumusețea simplă a unor obiecte tradiționale populare. Din această cauză, mare parte din lucrările sale nu au nevoie de un soclu, ci trăiesc din plin legătura directă cu pământul. Acest lucru le pune în valoare autenticul gregar al originii lor. Prin aceasta, formele sculpturale ating mereu limita înrudirii cu genurile artistice ale instalației ori land art-ei. Multe din sursele formale ale artei sale sunt ipostaze prelucrate ale unor obiecte întâlnite într-o gospodărie țărănească: țesale metalice, clopote de animale, coșuri de nuiele, mănunchiuri de vreascuri adunate laolată de chingi de metal etc.

Dintre toate genurile de sculptură, Maxim Dumitraș abordează sculptura de concept, pe care o practică în toate tipurile de materiale, cu mult meșteșug artistic. De la piatră la lemn sau la metal, la rășini sintetice ori pictură, arta sa din ultimii ani este preocupată de rezolvarea plastică a trei mari teme: "Trecere", "Verigă", "Locuire", în timp ce lucrările sale sunt declinări vizuale ale acestora.

Obiectele din seria "Trecere" dau impresia unor artefacte, ustensile folosite în meșteșuguri demult uitate. Formele sunt abreviate și reduse la liniile de forță constitutive. Prin reducerea la gramatica elemetară a formei, arta lui Maxim Dumitraș întâlnește un limbaj semiologic universal. Rezultatul se înfățișează ca un structuralism minimal ce balansează interpretarea între semn și simbol. Din categoria structurilor minimale face parte "Absența încercuită" sau "Arc"-ul. Aceste forme sunt dezvoltări spațiale pe structura unui inel bidimensional ce "implică" însă a treia dimensiune tocmai prin golul "omis". Transparența acestui spațiu sculptural devine forța principală a compoziției. Arcele de cerc sunt nervurile structurale pe care artistul așează formele, "absențe încercuite". La fel și în cazul seriei "Deal

**The elegance of the ordinary things**

Most of the times Maxim Dumitraș adopts the indifferent exposure of the art object directly on the ground. This method puts into practice his desire of perceiving sculpture alongside the usual, "ordinary" objects. Maxim Dumitraș understands the elegance of art linked to the simple beauty of some traditional, popular objects. That is why most of his works do not need a pedestal, but they intensely live the direct connection with the ground. This reinforces the authentic spirit of their origin. By this, his sculptural forms always touch the limits of relating to the artistic genders of an installation or land art. Many of the formal sources in Maxim Dumitraș's art are objects relocated from objects found around a peasant's house: basketwork, bunches of twigs tied together by metal chains, animal bells etc.

From all the sculpture genders, Maxim Dumitraș adopts the conceptual sculpture which he practices with a lot of artistic craftsmanship in all sorts of material. From stone to wood or metal, synthetic raisins or painting, the art in his latest years is preoccupied by the artistic solution of three great themes: "Passage", "Link", "Dwelling", as his works are their visual representations.

The objects in the "Passage" series look like artifacts, tools used for long forgotten crafts. Forms are abbreviated and reduced to constitutive lines of force. By reducing it to the elementary grammar of form, Maxim Dumitraș's art meets a universal semiotics of the language. The result is in the shape of a minimal structuralism balancing their interpretation between sign and symbol. From the category of minimal structures I mention "Encircled Absence" or "Arc". These shapes are spatial developments on the structure of a bi-dimensional ring which "involves" the third dimension exactly by the "omitted" emptiness. The transparence of this sculptural space becomes the main force of the composition. His arcs are the structural nervures that Maxim Dumitraș puts his shapes upon, "surrounded absences". As in the case of

Vale", formele sunt aşezate pe arce care combină cu acurateţe ondulările indefinite ale matricei geografice a spaţiului mioritic.

Seriile "Locuire" şi "Incintă" sunt dătătoare de "forme-carapace", închizând un spaţiu prin învăluire. De această dată, interiorul este protejat într-o capsulă, de spaţiul exterior ce stărneşte astfel curiozitate. Chiar şi la dimensiuni reduse, monumentalitatea lucrărilor îşi păstrează consistenţa.

**Dizolvarea materiei şi construcţia invizibilă a noii forme**

În demersul artistic al lui Maxim Dumitraş, graniţele genurilor artistice sunt diluate, iar lucrările sale pot fi văzute deopotrivă ca sculpturi colorate, ori ca picturi cu volume tridimensionale.

Dacă ar trebui numită o constantă cromatică, această prezenţă este albastrul cobalt, "mieriu". În lucrările dezvoltate compoziţional pe axa verticală, precum "Coloanele" ori "Copacul",

"Hill-Valley", the shapes are put on arcs that combine with accuracy the indefinite waves of the geographic matrix within the mioritic space.

The "Dwelling" and "Precincts" series give the "shell-shapes" which close by surrounding a certain space. This time the interior is protected in a capsule from the exterior space which so leads to curiosity. Even at reduced dimensions, the monumentality of Maxim Dumitraş's works keeps its consistency.

**Dissolving the matter and the invisible construction of the new shape**

In Maxim Dumitraş's artistic efforts, the borders of the artistic genders are diluted and his works can be understood both as colored sculptures or tri-dimensional paintings.

Should one chromatic constant be named, it would be the cobalt blue. In the works developed compositionally upon the vertical axis like "The Columns" or "The Tree", the surfaces colored in blue are like a leakage of the sky through the art object which so makes the connection to the ground. The blue of Maxim Dumitraş is the metaphoric contribution of the emptiness to the dissolution of matter. This color seduces through decorative or geometric surfaces and the obtained effect produces "light" shapes.

Maxim Dumitraş also uses fire in order to spectacularly model volumes. The structure of the carbonized wood treated afterwards with raisins creates a new way for the ineffable to take part in defining matter.

In the series of the "Solar Dial" the shadow projected by his structures builds "the invisible shape". The unseen takes again part in making up the complex through the drawing of the changing shadows crossing the air. Many times matter is the one which leads to artistic solutions and gives the final pulse of a sculpture.

In order to keep alive the scent of his pure creations, Maxim Dumitraş always redefines his tools and ways of expression. The cut in the wood remains rough, the knits and feathers used

**Deal - vale II**, *2005, bronz, 39 x 50 x 4 cm*
**Hill - Valley II**, *2005, bronze, 39 x 50 x 4 cm*

suprafețele colorate în albastru sunt parcă o scurgere a cerului prin obiectul de artă, ce face astfel legătura cu pământul. Albastrul este contribuția metaforică a golului în dizolvarea materiei. Fie că această culoare seduce prin suprafețe decorative ori geometrice, efectul obținut produce forme "ușoare".

În același spirit, Maxim Dumitraș folosește focul pentru a modela spectaculos volumele. Structura lemnului carbonizat, tratat apoi cu rășini creează o nouă formă de participare a neantului în definirea materiei.

În seria "Cadrane solare", umbra proiectată de structurile sale construiește "forma invizibilă". Nevăzutul participă din nou la alcătuirea întregului prin desenul umbrelor schimbătoare ce taie aerul. De multe ori, materia este cea care conduce către rezolvările plastice și dă pulsația finală a sculpturii.

Pentru a păstra vie aroma creației pure, artistul își redefinește mereu ustensilele și mijloacele de exprimare. Despicătura lemnului rămâne crudă, niturile și penele folosite în îmbinările părților, neșlefuite, structurile mereu proaspete, organice.

**Sculptură și performance**

Redefinirea conceptului de sculptură în chiar actul creației, în locul obiectului artistic, a dus la eliberarea sa de materie. Spațiul dintre gestul artistic și privitor este transformat astfel în artă. În acțiunile sale artistice, Maxim Dumitraș încorporează aproape orice mediu pentru a crea o experiență visceral-conceptuală asezonată cu ritualuri tradiționale și primitive precum: "Fânul" (1997), "Porcul" (1999), "Focul" (1999), "Casa zăpezii" (2002). Pasajul către spiritul tribal, unul dintre cele mai adânci straturi ale conștiinței individuale, funcționează ca parte naturală a procesului de plămadire a artei lui Maxim. Nu este vorba de o idealizare a culturii primitive, ci de o recunoaștere a realizărilor ei solide, repudiate uneori de civilizația urbană, industrială.

El se lasă condus de formele artei populare și de spiritul găsit în materiale. Fără a da un

for linking the parts, unpolished, the structures always fresh, organic.

**Sculpture and performance**

Redefining the concept of sculpture right within the act of creation instead of the artistic object led to its liberation from matter. The space between the artistic gesture and the viewer is hereby transformed into art. In his artistic actions Maxim Dumitraș introduces almost any environment in order to create a visceral – conceptual experience seasoned with traditional and primitive rituals like: "The Hay"(1997), "The Pig"(1999), "The Fire"(1999), "The House of Snow"(2002). The passage to the tribal spirit, one of the deepest strata of the individual conscience, works as a natural part of the process of artistic development of Maxim's art. It is not the idealization of the primitive culture but the admittance of its solid achievements, sometimes rejected by the urban, industrial civilization.

Maxim lets himself be led by the forms of popular art and the spirit found in material. Without giving a name like Aladdin to the one in the lamp, Maxim "tames" the spirits in his action

**Coloană IV**, *detaliu, 2000, bazalt*
**Column IV**, *detail, 2000, basalt*

**Praguri**, *2001, sare, acril, foiţă de aur, 605 x 250 x 250 cm*
**Thresholds**, *2001, salt, acryl, gold foil, 605 x 250 x 250 cm*

**Nor captiv**, *2003, metal, sare, 380 x 190 x 90 cm, Praid, România*
**Captiv Cloud**, *2003, metal, salt, 380 x 190 x 90 cm, Praid, Romania*

nume, precum Aladdin celui din lampă, Maxim "îmblânzește" spiritele în acțiunea "Sacrificiul"/ "Fânul" (1997) ce prind forma unui personaj feminin gigantic; iar "Locuirea norului" (2004) ia forma unei căpițe din vreascuri; ori lasă urme și desene colorate pe zăpadă în "Casa zăpezii" (2002).

Poate una dintre cele mai îndrăznețe performanțe artistice este alcătuirea unui *altfel* de discurs muzeal, de prezentare alăturată, interdisciplinară a operelor de artă contemporană. Distanțele dintre genurile artistice sunt topite într-o uriașă instalație muzeală, vie și unică prin repetate intervenții temporare.

"The Sacrifice/Hay"(1997) which get the shape of a gigantic feminine character, and "Living of the Cloud"(2004), gets the shape of a brushwood cock, or leaves traces and colored drawings on the snow in "The House of the Snow"(2002).

Maybe one of the most daring artistic performances of Maxim Dumitraș is the creation of a different museum discourse, with joined, interdisciplinary presentations of the contemporary works of art. The distances between artistic genders are melted within a giant museum installation, alive and unique through repeating temporary interventions.

**Nor captiv**, *detaliu, 2003, metal, sare, Praid, România*
**Captiv Cloud**, *detail, 2003, metal, salt, Praid, Romania*

**Veriga**, *2002, lemn, acril, 220 x 180 x 60 cm, Reghin, România*
**The Link**, *2002, wood, acryl, 220 x 180 x 60 cm, Reghin, Romania*

**Fructul oprit**, *2002, lemn, acril, 80 x 90 x 50 cm, Reghin, România*
**Forbidden Fruit**, *2002, wood, acryl, 80 x 90 x 50 cm, Reghin, Romania*

**Veriga**, *2004, piatră, acril, 500 x 190 x 80 cm, Cărbunari, România*
**The Link**, *2004, stone, acryl, 500 x 190 x 80 cm, Cărbunari, Romania*

# *Sculptorul Maxim Dumitraş*
# *The Sculptor Maxim Dumitraş*

**Vasile Duda**, istoric de artă

**Curcubeu**, *1996, lemn, 39 x 23 x 6 cm*
**Raibow**, *1996, wood, 39 x 23 x 6 cm*

Maxim Dumitraş este un artist român pentru care tradiția și modernitatea se împletesc sub semnul firescului în fiecare din aspectele contemporaneității.

Acest mod generalizat și atât de cuprinzător de abordare face ca genurile și tehnicile utilizate de artist să fie extrem de generoase. Se revendică a fi un sculptor apropiat de frumusețea tactilă a lemnului și a pietrei, dar exploatează cu pricepere provocatoare ductibilitatea și maleabilitatea metalului sau a materialelor moderne, forțând în acest mod limitele materialului spre expresivitatea modernă a formei. Împletiturile de nuiele și argilă aduc tehnica modelării formei într-o zonă în care tema și genul se subordonează incontestabil arhaismului manualității și restabilesc legăturile pierdute ale artei cu celelalte domenii de cunoaștere și manifestare umană.

Pictura pe pânză sau pe alte materiale, grafica, ceramica, land art-ul, instalațiile, fotografia etc. nu sunt preocupări de conjunctură, ci moduri independente care completează arta sculpturii ca modalitate plastică, încorporând preocupări de suprafață, de mediu sau de percepție unică în contextul luminii naturale sau dirijate.

Activitatea plastică desfășurată de Maxim Dumitraș în peste 150 expoziții de grup, derulate între anii 1982-2008, în țară și în străinătate, demonstrează o productivă creativitate și o extraordinară putere de muncă. Expozițiile personale, susținute anual după 1998, pun în lumină maturitatea unui artist la care exprimarea plastică a intrat în procesul complex al amplificării cristalizate, temperat doar de limitele fizice ale naturii umane.

Artistul nu a renunțat la matricea creației sale, a ales să comunice spiritul unui loc, al unei comunități, menținând permanent legăturile cu aceasta și a obținut în schimb acea sursă de inspirație care să-l individualizeze și să-i potențializeze propria creație.

Maxim Dumitraș is a Romanian artist for whom tradition and modernity naturally blend within each contemporary aspect.

This generalized and wide approach makes the genders and techniques used by Maxim Dumitraș look extremely generous. Though as a sculptor is more closely connected to the tactile beauty of wood and stone, he easily exploits the provoking adjustability and malleability of metal or other modern materials; thus he forces the limits of the reality towards the modern expressivity of shapes. His clay works bring the shape modeling technique into an area where theme and species are subordinated without any doubt to the archaism of manufacture and re-establish the lost links between art and the other realms of human knowledge and manifestation.

Painting on any materials, graphics, ceramics, land-art, installations, photography etc. are not conjuncture preoccupations, but independent modes which complete the art of sculpture as an artistic modality incorporating preoccupations dealing with surfaces, environment or unique perceptions in the context of natural or manipulated light.

Maxim Dumitraș's artistic activity in more than 150 group exhibitions between 1982 – 2008 in the country and abroad prove a great and productive creativity and an extraordinary power of work. The personal exhibitions held every year after 1998 reveal the maturity of an artist for whom the artistic expression entered the complex process of crystallized amplification, only tempered by the physic boundaries of human nature.

The artist has not given up the matrix of his creation, he has chosen to communicate the spirit of a place, of a community, always maintaining connections with it and getting in exchange a source of inspiration which individualizes him and potentates his own creation.

**Creația**

Este dificil să rostuiești ceea ce nici artistul nu a rostuit în iureșul său de a exprima multiplele aspecte ale vieții, dar fără îndoială, este obligația istoricului de artă se etapizeze și să clasifice pe criterii specifice rodul unei creații – pentru că aceasta va fi măsura, sau, poate, încercarea de a măsura acel nemăsurabil numit creație artistică. Cu toate acestea, avem nevoie de structurări, chiar dacă realizarea lor poate presupune uneori și interpretări ce se pot dovedi mai puțin precise, mai ales atunci când evoluția artistică studiată este departe de a se fi încheiat.

Cu toate acestea, ne expunem acestui risc deoarece orice structurare de conținut este o primă ordonare care nu va putea fi destructurată decât de o nouă logică, mai fundamentată – în acest chip creația artistică și înțelegerea fenomenului plastic particular sau general vor fi mai bine și mai complet înțelese, fiind deci, mai bine exprimate.

**Tradiție și artă clasică (1977-1983)**

Este etapa de afirmare a conștiinței artistice prin descoperirea și utilizarea modalităților de reprezentare a umanului, este răspunsul la provocarea reprezentării umanului.

Este etapa anilor 1977-1983, când figura umană se concretizează ca expresie a preocupărilor de a înțelege natura și personalitatea celor care au determinat tradiția formală, înțeleasă deja la nivelul etnografiei. Cioplite în lemn, aceste expresii se întâlnesc, pe undeva, la nivelul robusteței, cu ceea ce oferea Vida Gheza artei românești, dar într-o formă mai domoală, ca spiritul blajin al oamenilor de pe Valea Someșului (Portret de țăran, 1977).

Reprezentativă pentru această etapă este lucrarea "George", o figură parțial reprezentată, o extragere din anonimat spre concret a spiritului uman.

Această perioadă prin care artistul se depărtează de tehnica tradițională pentru a înțelege propria lume din perspectiva artei clasice

**The Creation**

It is difficult to put in order something which the artist himself left apart in his rush to express the multiple aspects of life; but without any doubt, the art historian is the one who has to classify, according to specific criteria the fruit of creation; this will be the measure, or maybe the attempt to measure that immeasurable, called artistic creation. Still, we need classifications even if they can sometimes lead to interpretations which might prove less accurate, especially when the researched artistic evolution is far from being ended.

Yet, we take this risk because any classification means a first selection which will not be changed unless a new, more specific logic might appear – the artistic creation and the understanding of the particular or general artistic phenomenon will be better and more completely comprehended, hereby better explained.

**Tradition and Classic Art (1977 – 1983)**

This is the stage of affirming the artistic conscience through the discovery and use of the modalities of representing the human nature, the answer to the challenge of representing human nature.

oferă mai multă concreteţe decât ne-am aştepta, cunoscând lucrările ulterioare ale artistului, dar reprezintă, indiscutabil, o importantă fază de evoluţie şi asumare a provocării clasice de reprezentare a umanului.

**Sintetismul formei (1983-1996)**

Maxim Dumitraş s-a format într-un spaţiu în care tradiţia sau, mai exact, ceea ce într-o firească accepţiune considerăm a fi tradiţional mai răzbate şi se manifestă ca un dat contemporan. O sumedenie de forme arhetipale care şi-au părăsit acel rost iniţial continuă să îmbie ochiul cu forme bizare, cu forme a căror estetică intuitivă stârneşte reacţii amestecate sensibilităţii umane.

Împletitul nuielelor şi lipirea cu lut se desprind prin normalitate din acele modalităţi primordiale de marcare a spaţiului prin uman. Locuirea, îngrădirea unui spaţiu pentru a proteja un interior, un lăuntru, adică miezul lucrurilor, printr-un înveliş firav şi totuşi aspru, pare ideea ce guvernează preocupările artistului în perioada anilor '80-'90. Lucrările acestei perioade, intitulate simplu "Locuire", confecţionate din nuiele, argilă şi acrilic, sintetizează probabil microuniversul zidit al coşniţelor atât de întâlnite, până nu demult, în zonă şi aduc surprinzător în lumea noastră "forma suflet" a locuirii, ca idee nu doar de marcare a unui

It is the stage between 1977 – 1983 when human figure takes shape as a result of the interest shown in understanding the nature and the personality of those who determined the formal tradition, which was already understood at an ethnographic level. The wooden carved expressions remind us (as far as stoutness is concerned) of what Vida Gheza offered to Romanian art, but in a lighter shape, more close to the gentle spirit of the people on the Someş Valley. (Portrait of a Peasant, 1977).

The work entitled "George" is illustrative for this particular stage; half represented, it is the human spirit as extracted from anonymity into something concrete of the human spirit. This stage in which the artist puts aside traditional technique in order to understand his own world through the perspective of classic art offers more concreteness than expected, if we take into account the artist's later works; but it undoubtedly represents an important phase of evolution and assuming the classic challenge of representing the human spirit.

**The Synthesis of Shape (1983 – 1996)**

Maxim Dumitraş was formed in a space in which tradition or more exactly what we consider to be tradition in a natural acceptation is still present and is manifested as a contemporary data. A lot of archetypal shapes which left their initial meaning offer themselves to our eyes in strange shapes whose intuitive aesthetics bring about mixed reaction within human sensitivity.

Tweed blending and clay works stand out within normality as those primordial modalities of marking space through humanity. Living, rounding up a space in order to protect an interior, a core of things with a frail and still rough shell seems to be the idea at the basis of the artist preoccupations during the time of the 80's and 90's.

The works in this period, simply entitled "Living", made of tweeds clay and acrylic probably synthesize the rural micro-universe which was so widely met in our area not a long time ago; and

**Spirală**, *2006, marmură, 500 x 500 x 15 cm, Bodrum, Turcia*
**Spiral**, *2006, marble, 500 x 500 x 15 cm, Bodrum, Turkey*

spațiu, cât mai ales de însufleţire a unui conţinut. A locui înseamnă deci a însufleți, a umple cu acea sclipire colorată a vieții un conținut ce cuprinde instantaneu timpul trecut și prezent, oferind intuitiv și perspectivele unor alte maleabilități.

Diverse sunt formele, dar simple și tradiționale rămân metodele; complexe, probabil tot mai complexe, sunt conținuturile, dar sincere și naturale rămân materiale; aspre și dure apar învelișurile, dar percepția rezistentă a plinului rămâne structural legată de întrepătrunderea cu vecinătățile, cu spațiul gol, de acel existent ce structurează sau destructurează staticul zămislit.

În ciclul lucrărilor "Locuire", artistul a fost atras permanent de relația interior – exterior, îngrădit – dezgrădit, liber – aparent liber. Această relație se transmite și atunci când nuielele devin trunchiuri de copaci ce alcătuiesc locuiri în esențe tari, cu interioare locuite modular, cu universuri ce se înlănțuie în firul percepției vieții. Alteori, sub presiuni externe, învelișul cu tactilitate caldă a lemnului se solidifică în învelișuri protectoare metalice. Armură și închisoare devine fierul pentru textura naturală a lemnului. Procesul de asociere cu implicații vizuale și tactile sădește la nivelul spiritului uman sentimente de conservare și fragilitate, de greutate sufletească și libertate înăbușită prin propriile reguli.

Purificarea prin foc oferă texturi, oferă contrast, o estetică a distructivului ce determină reflecții interioare sub presiunea puternică a impactului vizual și mai ales, a frumosului respingător de atingere. Relația dintre structura esențializată a plinului, perforat de forța aerului ("Locuire", lemn) leagă acest ciclu al locuirilor de cel al verigilor ce descătușează și potențializează mult mai amplu golul.

Aspectele locuirii zidite din module arhaice din lemn completează acea mobilitate și diversitate ce se fixează în marcarea spațiului și conferă, prin forța comunicării plastice, propulsarea culturii lemnului ca reper central al civilizației umanului, dincolo de barierele spațio-temporale.

surprisingly, they bring to our world the "soul shape" of living, not only as an idea of marking a space but especially of giving life to a content.

So, living means giving life and filling with the colored sparkle of life an idea containing at the same time past and present, intuitively offering the perspectives of some new shape – shifting.

The shapes are diverse, but the methods remain simple and traditional; the contents are ever more complex, but the materials are sincere and natural; the shells seem rough and tough but the resistant perception of filling remains structurally linked to melting within the neighborhood, the empty space, the existence that structures or unstructures the born static.

Within the cycle of works called "Dwelling" the artist Maxim Dumitraș was continuously attracted by the "inside – outside", limited – unlimited, free – apparently free correlations. This is also obvious even when the wood sticks become tree trunks which produce living spaces in strong fibers with inside inhabited modules, with universes interlinked through a line of life perception. Then, under external pressures, the warm tactile shell of wood solidifies into protective metal covers. The iron becomes an armor and a prison for the natural texture of wood. The association process, bearing tactile and visual consequences, seeds at the level of the human spirit feelings of self protection and fragility, sentiments of sadness and freedom restricted by their own rules.

Purifying through fire creates textures, offers contrast, promotes an aesthetic of destruction, producing insights under the great pressure of the visual impact and especially of the untouchable concept of beauty. The correlation between the essence structure of fullness, punched by the force of the air ("Dwelling", wood) relates this cycle of inhabitances to that of the links which set free and amplify the empty space.

The aspects of inhabitance built from archaic wooden cells bring a supplement to that mobility and diversity identified at space marks, and through "beaux-arts" communication the wood

Lignum, lemnul prin natura sa vegetală este hotar şi punte de legătură între fiinţă şi mineral, între spiritual şi material, între viaţă şi moarte. Acest material ce rosteşte geneza umanului este omniprezent din vetus aetas, vârsta veche. "Eliberarea" societăţii moderne de dimensiunea spirituală se desfăşoară, întâmplător sau un, ca un fenomen contemporan de eliminare a lemnului ca strat al materialităţii şi înlocuirea lui cu mutanţii materialelor fireşti. Procesul în care naşterea, creşterea şi moartea lemnului, esenţa tare a vegetalului, se desfăşura după regulile ancestrale ale supranaturalului este înlocuit de creaţia materialistă umană, de creare şi recreare a suporturilor fără spirit. Degradarea spirituală a materialului a dus şi la erodarea sensurilor şi a relaţiilor umanului cu universul. Nimeni nu

culture becomes the central landmark of human civilization beyond time – space boundaries.

Lignum, the wood, through its vegetal nature, is a limit but also a bridge between living and mineral, spiritual and material, life and death. This material that tells about the genesis of mankind is present everywhere since vetus aetas, the ancient ages. The "liberation" of modern society from spiritual attributes occasionally occurs, or not, through a contemporary phenomenon; this means to cut out the wood as a material layer and to replace it with some mutant substances. The entire process along which the hard essence of vegetal matter, the wood, sees the light of the day, grows and finally dies, this process which observed the ancient supernatural laws is replaced by earthly materialistic man-made objects, totally lacking spiritual connotations. The downgrading of the spiritual value of the material has led to an erosion of the meanings and relationships of man and the universe. No one speaks nowadays – it wouldn't sound natural at all – about the spirit of plastic, we only hear about recycling it.

Maxim Dumitraş, the artist, has discovered the essential meaning of this natural and simple material in a community where the wood is still "the measure of all things", where the non temporality and the temporality aren't defined by exclusions but through acceptation. This is how the "dwelling" theme arises from inside, not from outside, by questioning the synthesis of the survival of a human civilization placed out of time; it apparently outlives on the suburbs of the present civilization, but under the permanent menace of disintegration.

The magnitude of the installations: "Home Wood", "The Wood", "The Dwelling of the Cloud", etc. are just a few of the sincere names which brought together - process, substance, diversity and shape, ideas offered to the perceived consistency of the wood. Preparing the parts that compose the whole, those plain pieces of wood, reveal a transforming process by means of direct human intervention, mixing usefulness and aesthetics within a subconscious of surviving.

**Incinte**, *2002, lemn, metal, 180 x 120 x 60 cm*
**Precincts**, *2002, wood, metal, 180 x 120 x 60 cm*

vorbește azi, și nici n-ar fi firesc, despre spiritul plasticului, ci doar de reciclarea acestuia.

Artistul Maxim Dumitraș a descoperit însă sensul esențial al acestui material firesc și simplu, natural într-o comunitate în care "lemnul" este încă măsura tuturor lucrurilor, în care atemporalul și temporalul nu sunt excludere, ci acceptare. Astfel, apare din interior, nu din afară, tema "Locuire" ce problematizează sinteza perenității unei civilizații umane ce supraviețuiește în atemporal, aparent spre periferia civilizației actuale și asaltată de pericolul dezintegrării.

Magnitudinea instalațiilor "Lemnul de acasă", "Lemnul", "Locuirea norului" etc. sunt doar câteva dintre numirile sincere ce însumau proces, substanță, diversitate și formă, idei închinate consistenței simțite a lemnului. Pregătirea modulelor care alcătuiesc întregul, acele simple bucăți de lemn, relevă procesul transformării prin intervenția directă a umanului ce contopește utilul și esteticul într-un subconștient al supraviețuirii. Îndeletnicirea aranjării lemnelor, vizibilă la poalele Munților Rodnei, se înscrie prin accepțiunea artistului într-un demers de conștientizare a procesului creator, reluat ciclic de fiecare membru al comunității – fără ocolișuri, un fenomen general al generațiilor. Când rostim general, conștientizăm universalismul procesului, cu toate transformările sale, peste tot la nivelul locuirilor umane. Valoarea firescului meșteșug, transmis de la om la om, de la tată la fiu, de la bunic la nepot sau ca efect imitativ inconștient, reface firul legăturilor de generații umane care transmit peste timp deprinderi, sensuri și simboluri ce se înscriu în mentalul colectiv.

Extragerea substanței lemnului din cotidianul comunității alterează deci diversitatea și continuitatea locuirii nu doar în aspectul formal al vizibilului, ci chiar în esențele sale determinante, coagulate la nivelul relațiilor și percepțiilor individuale și familiale.

Instalațiile lui Maxim Dumitraș, realizate în anii '90, nu sunt deci imagini ale perimetrului locuirii, ci idei, dinamici și percepții ale acesteia. Lemnăritul încorporează acele relații nerostite

Dealing with wood ranging techniques, which is so common in the Rodna Mountains, is reiterated by the artist's option to acknowledge the creative process, cyclically remade by each community member – without delays, a generation's general phenomenon. When we say "general" we realize the universality of this process, summing up all transformations, all over the human dwellings. The value of this craftsmanship, transferred from man to man, from father to son, from grandfather to grandson, or simply as an unconscious mimetic effect, rebuilds the line linking the generations; they are those whose care is to transmit in time working habits, symbols and meanings which all belong to the collective mental.

Making the most of the wood in daily community life alters the diversity and the continuity of living not only in the formal aspect of the visible range but also in its central points, gathered around individual and family relationships.

The installations Maxim Dumitraș built about the '90 are not images of the inhabitance perimeter but ideas, dynamics and perceptions of this one. Woodworking includes those unspoken and unwritten relationships but which are nonetheless real and communicate through deep roots in a larger European symphony.

The wood constructs of Maxim Dumitraș become out of time characters, symbols of a world in which an inner mankind lives. The vertical construction of a binomial humanity, essentially masculine and feminine, in a white – blue chromatic harmony offers at least double semantics to the objective rendering and to the subjective confession. The chromatic universality receives the specific connotations of his own creative area but the genesis of development remains a collective accumulation acquired in the same indestructible way, as generations succeed. Without proposing to develop color theories, as Kandinsky once did, the artist promotes in fact an inherited cultural datum. The white color, a generic representative of purity, helps to materialize feminity, and the blue color makes possible the revealing of masculinity in a

**Veşmânt - Locuire - Cuc**, *expoziţie personală, 1998, Galeria "Arcade 24", Bistriţa, România*
**Garment - Dwelling - Cookoo**, *individual exhibition, 1998, "Arcade 24" Gallery, Bistriţa, Romania*

și nescrise, dar care există și se leagă cu adânci rădăcini în simfonia devenirii europene.

Zidirile în lemn devin deci personaje atemporale, simbol al unor lumi locuite de interiorul umanității. Edificarea pe verticală a binomului uman, esențializat în masculin și feminin, într-o armonie cromatică alb-albastru, oferă o dublă semantică reprezentării obiective și confesiunii subiective. Universalismul cromatic primește conotațiile particulare zonei sale de creație, dar geneza devenirii rămâne o acumulare colectivă, dobândită în același mod indestructibil al generațiilor. Fără să-și propună dezvoltarea unei teorii a culorii în chipul lui Kandinsky, artistul promovează de fapt un dat cultural moștenit. Astfel, albul exponent general al purității ajută la materializarea feminității, iar albastrul face posibilă relevarea masculinului într-o formă contopită, iar în sens abstract, devine modalitate de vizualizare a materialității.

Personajele înlemnite ale lui Maxim Dumitraș își dispută cu noi "spațiul ființelor vii", locuiesc de fapt cu acestea. Spun acest lucru pentru că, mai mult sau mai puțin conștient, aceste volume ne obligă lăuntric să înțelegem atitudinea lor, să schițăm sensul scopurilor lor, să ne acordăm de fapt, în accepțiunea criticului Ion Frunzetti, spațialitatea noastră interioară cu spațialitatea lor, exterioară nouă. Formate în spațiu sau prin negarea spațiului, prin evidențierea plinului, a masei materialului, sau prin substanța mărginită a neantului, se declanșează o vibrație tensionată ce stârnește dialogul cu noi înșine, ca o antiteză despre ce știm și ce nu știm despre propria lume.

În fapt, ele exprimă o filosofie de viață, pentru că ele sunt împăcate cu sine, prin acceptarea transformării ca esență fundamentală a vieții. Fiecare personaj este "bucată cu bucată" expresia genealogiilor sale și, totodată, parte a timpului său contemporan. Adăugarea unei bucăți, unui modul plastic, determină un nou personaj, de fapt o continuare a firului genealogiei vieții. Este procesul continuității, al rezistenței spiritului uman. Aparent, vorbele, faptele simple umane, comportamentul cotidian, caracterul etc. sunt componentele unique shape, and in an abstract way, it becomes a mean of visualizing materiality.

The wood frozen characters imagined by Maxim Dumitraș argue with us for "the space of living creatures" and are in fact sharing it with us. I am telling this because with more or less awareness these volumes force our insight to understand their attitudes, to make a mental draft of the meanings of their purposes, to make an accord, as the critic Ion Frunzetti stated it, with our interior space and their new external space. Formed in space or by a denial of space, by underlining the fullness, the mass material or by the limited substance of nothingness, a tense vibration is triggered, starting our dialogue with ourselves, as an antithesis of what we do or we don't know about our own world.

As a matter of fact they express a life philosophy, because they are at peace with themselves, because they have accepted the transformation as a core principle of life. Each character is "piece by piece" the expression of his genealogies and at the same time a part of his contemporary time. By adding a piece, an artistic module, he creates a new character, in fact a continuity of the line of life genealogy. This is a continuous process of the resistance of the human spirit. Apparently the words, the simple facts, the daily behavior, the character, and so on, are the "weak parts" which go unnoticed as if they didn't exist. In reality the "good character" builds personalities and remains over generations with us beyond materiality and leads our everyday deeds. The creative process becomes with Maxim Dumitraș a support of the "hard" values of mankind of any time and space by reversing the interrelations we were used with. This is how the spiritual becomes 'the substance' that leaves materiality behind in time.

So this is how the connotations of the inhabitance do not mean anymore the setting into a space and establishing its limits, but putting into light the values expressed through the "dwelling"; they are the values that count although they are not immediately visible, namely they don't leave mathemati-

"slabe" care trec neconsemnate, se duc, deci nu există. În realitate, caracterul "bun" clădește caractere, deci se perpetuează prin generații, este cu noi dincolo de materialitate, este în acțiunile noastre zilnice. Procesul creației devine deci, la Maxim Dumitraș, argumentarea valorilor "tari" ale omenirii, din orice timp și orice spațiu, prin inversarea raporturilor cu care suntem obișnuiți. Astfel, spiritualul devine "substanța" ce depășește temporal materialitatea concretă.

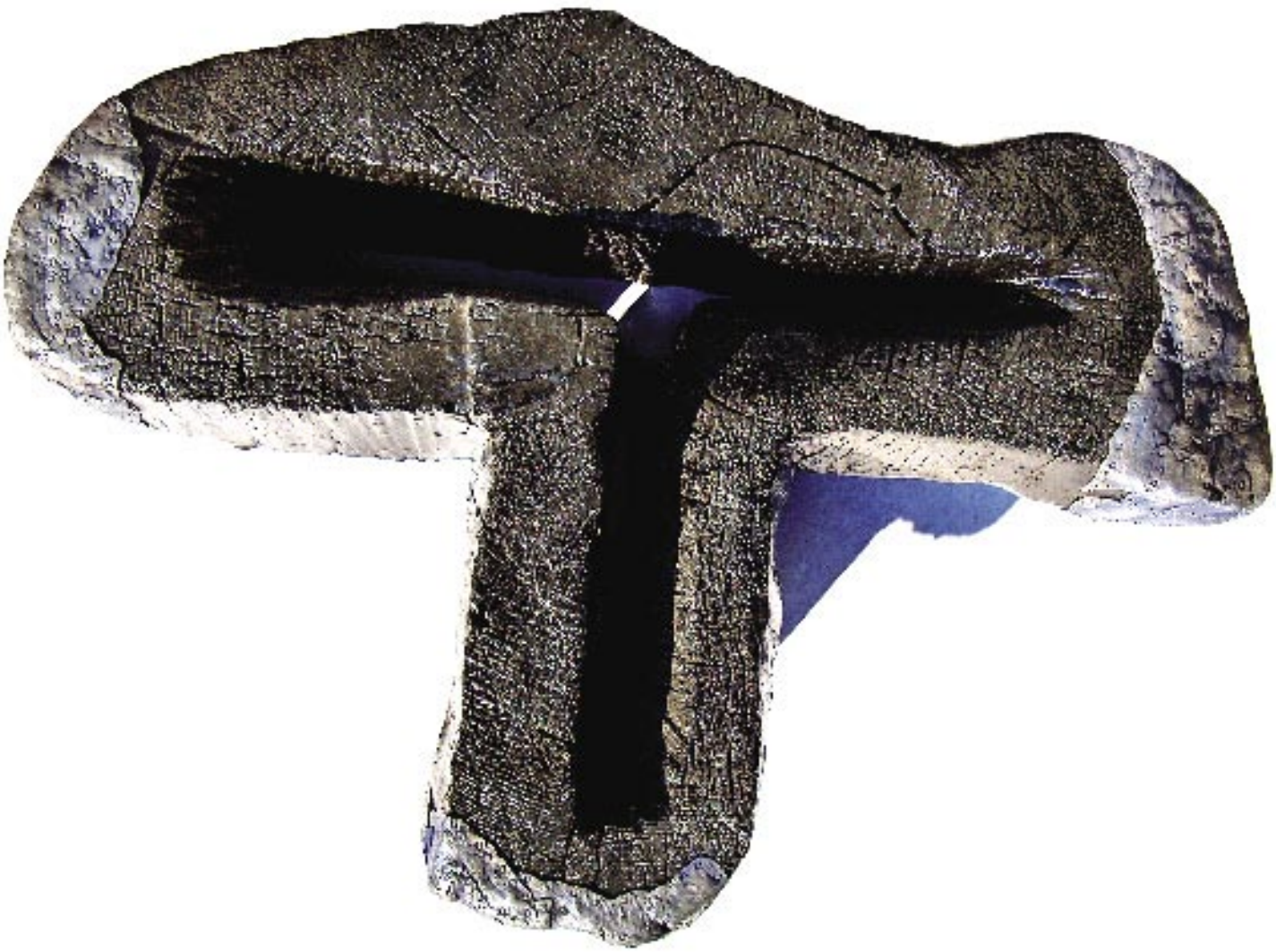
În acest chip, conotațiile locuirii nu se mai referă la ocuparea și delimitarea unui spațiu, ci la valorile care se transmit prin "locuire", la valorile care contează, deși nu sunt direct vizibile, adică nu lasă urme matematice. Sunt valori care nu se transmit printr-un sistem formativ exterior, ci

cal marks. These are values which are not transmitted by an external formative system but are the instinctual expression of an interior formative process, practiced at the level of each individual.

The awareness of this reference mark of civilization became possible on the boundary between ancient and modern, where the comparison of the systems has made possible their understanding and their transforming into an artistic approach of extremely high-performance by its complex concept. The non-material, the "nothingness" through the contemporary materialistic perspective is in fact the engine of any creation; and not being material means being virtually inexhaustible.

Any "hard" achievement of the contemporary society: a building, an object, etc. is corroded

**Sufletul lui Iov**, *2004, lemn, metal, performance, 230 x 80 x 80 cm*
**Job's Soul**, *2004, wood, metal, performance, 230 x 80 x 80 cm*





**Sufletul lui Iov**, *2004, lemn, metal, 65 x 20 x 45 cm*
**Job's Soul**, *2004, wood, metal, 65 x 20 x 45 cm*

sunt expresia instinctuală a unui proces formativ interior, exersat la nivelul fiecărui individ.

Conştientizarea acestui punct nodal al civilizaţiei a devenit posibilă la graniţa dintre arhaic şi modern, unde comparaţia sistemelor a făcut posibilă înţelegerea şi transformarea lor într-un demers plastic, deosebit de performant în complexitatea conceptului său. Imaterialul, "nimicul" din perspectiva materialităţii contemporane, este în fapt motorul creaţiei pentru că, nefiind material, practic este inepuizabil.

Orice realizare "tare" a societăţii contemporane: edificiu, obiect, brand etc. este degradabil în timp, se termină de fapt, mai devreme sau mai târziu. Singura care se amplifică, evoluează, creşte, este conştiinţa transmisă prin generaţii, prin indivizi. În acest chip, în arta lui Maxim Dumitraş, instalaţiile cunosc prin performance doar adăugare, aşa cum trecerea timpului nu poate să afecteze conştiinţa decât prin creşterea experienţei şi, implicit, transformarea individului. La acest nivel, micşorarea, scăderea în sens material, nu este posibilă pentru

by time, reaches an end, sooner or later. The only one that evolves and grows is the consciousness passed on through generations, through individuals. This way in the art of Maxim Dumitraş the installations receive by means of performance just adding ups, the same way the passage of time might modify the conscience only by the growth of experience and consequently by changes of a person. At this level the reducing, the cutting down in a material way isn't an option because the negative aggression over a conscience is finally reduced to the act of making a complement to it.

Setting the installations on fire appears to be a key to the understanding of the whole phenomenon for which the only way to finis off, to make pass away a human being, is the complete destruction, the disappearance of all that is human.

The exhibiting experiences within the French space "La Performance Conditionnée" at Taller has amplified his artistic approach by adding the entire force of the ancient European expression and the universality of the language bearing various meanings. By building 10 m³ of wood columns and symbolic Cathar interior walls the artist becomes more concerned to express the diversity of the human condition. The spiritual increase in importance of his constructs amplifies the visual show, the tactile, the auditory and olfactory perceptions, re- creating a universal performance of life.

"The Dwelling", an over the time show of life, becomes possible through the "hard matter" of the vegetal, in order to express the "essential substance" of human nature.

### The Revelation of the Creation through Shape (1990- 2000)

About 1989- 1990 Maxim Dumitraş begins a cycle of works entitled "Links". The empty spaces punched into the consistent mass of inhabitances have given birth, from an artistic point of view, to a deepening and an individualization of the material and immaterial fragment whose modulations were expressing the aspects of the dwelling.

The link is a "beaux-arts" shape, an object

**Sufletul lui Iov**, *detaliu, lemn, metal, performance*
**Job's Soul**, *detail, wood, metal, performance*

că și agresarea negativă a unei conștiințe se rezumă, în fapt, tot la o completare a acesteia.

Incendierea instalațiilor apare deci ca o cheie a înțelegerii întregului fenomen pentru care singura eliminare, terminare a omului, este de fapt distrugerea în întregime, deci dispariția umanului.

Experiența expozițională din spațiul francez "Performanța condiționată" din Taller, a amplificat demersul său plastic cu potențialitatea expresiei europene arhaice și universalitatea limbajului cu sensuri diverse. Zidind zece metro cubi de lemn în coloane și simbolice ziduri interioare catare, artistul devine tot mai preocupat de exprimarea diversității conștiinței umane. Creșterea spirituală a instalațiilor sale amplifică spectacolul vizual, tactil, auditiv, olfactiv, și de altă natură, reconstituind de fapt un spectacol universal al vieții.

"Locuirea", spectacol atemporal al vieții, devine posibilă prin "materia tare" a vegetalului pentru a exprima "substanța esențială" a umanului.

**Revelația creației prin formă 1990-2000**

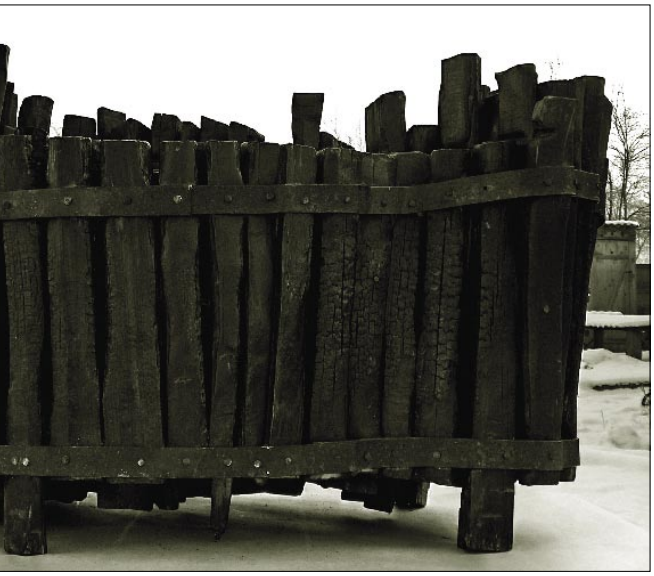
În preajma anilor 1989-1990, Maxim Dumitraș începe un ciclu de lucrări ce poartă titlul de verigi. Golurile perforate în masa consistentă a locuirilor au "născut" din punct de vedere plastic o aprofundare și o individualizare a fragmentului material și imaterial din modularea căruia se exprimau aspectele locuirii.

Veriga este o formă plastică, un obiect între simbolica semnului și realitate – o relație între spațiu și negarea spațiului. Concret și simple, percepem verigile, realizate în intervalul anilor 1990-2000, în forma unor plăsmuiri în care materia se încăpățânează să domine spațiul. Fie că sunt singulare, fie că se grupează în compoziții mai complexe, aceste verigi nu exprimă o împăcare, ci o antiteză, chiar dacă ideea de înlănțuire persistă în rațiunea noastră. Este deci exprimată unirea și contradicția, ca efecte esențiale ale lumii în care trăim, ale unei lumi pe care încercăm să o percepem racional, dar la care ne raportăm indiscutabil intuitiv și sentimental, adică eminamente uman.

in-between the sign symbolism and the reality – a correlation of space, and space denial. The links of Maxim Dumitraș from 1990 to 2000 are perceived in a straight and simple way: as creations in which the matter tries with obstinacy to overrule the space. Whether they are singular, or grouped in a range of more complex compositions, these links don't express notions of conciliation but an antithesis even if the idea of "chain link" is persistent in our minds. So there is a glimpse of union and also of contradiction, rendered as being essential results of the world in which we live, effects of a world we try to perceive in a rational way, but still we treat it intuitively and sentimentally, that is eminently as human beings.

The static shape conveys a philosophical note to the sign and the white – blue chromatics which emphasizes the lights and the shadows, amplifies the potential surfaces and become half-way elements, possible elements, mid-way between tactile and non-tactile, between gravity and imponderability.

From an artistic point of view each chain link is interlinked in space, it isn't a closing element, it isn't shutting (as in the dwellings) but interacts with this space in a positive or negative way. The interaction of the material and not material



Statica formei imprimă nuanța filosofică a semnului, iar cromatica alb-albastru ce accentuează lumina și umbra, amplifică aceste potențialități ale suprafețelor ce devin elemente intermediare, elemente posibile între tactil și netactil, între ponderabil și imponderabil.

Plastic, fiecare verigă se înlănțuie de spațiu, nu închide, nu marchează închiderea (precum în locuiri), ci interacționează pozitiv sau negativ cu acesta. Interacțiunea dintre componenta materială și imaterială implică o mișcare, o dinamică, modificând interior, din traiectoriile multiple ale masei sculpturale, conceptul de statică reflexivă. Percepem multiplele axialități ale verigii urmărind vizual traiectoria plinului, dar înțelegem efectul acestuia doar într-o strânsă relație, într-o dependență directă de convexitatea și concavitatea văzduhului.

Unghiurile tăioase ale degajărilor materiale determină impresia unei greutăți de plumb pentru masa lemnoasă în care se exprimă. În acest context, continuarea ideii de încătușare în metal utilizată la "Veriga VI" (lemn, metal) accentuează acest efect decadent, greoi și agresiv, dur, al materiei, în efortul ei de a se "înțelege" cu spațiul nepătruns și nepalpabil, deci neexprimabil, al elementului imaterial acceptat, dar neînțeles încă în esențele sale.

components involves a movement, a dynamic which modifies from inside, through the multiple paths of the sculptural mass, the concept of philosophical stillness. We perceive the multiple axis of the link by visually following the tracings of the fullness, but we understand its consequences only through a tight relation, directly depending on the convexity and concavity of the sky.

The cutting angles of the material space - outs creates the impression of a leaden weight of the wood surface by which the artist conveys expression. This is the context in which the idea of metal lock up used in " The Link VI" (wood, metal) pronounces this decadent effect of matter, heavy and aggressive, harsh in its effort to "communicate" with the impenetrable and untouchable space, impossible to express by the immaterial accepted element but whose essentials are still not understood.

The vertical perforation, as that used in Link III, underlines the tridimensional effects of the object, and renders on a raising vertical line, an essential communication with the three dimensions of the human universe. So the link is chain linking, it is a connection, but the relationship and the interaction are rendered through the imponderable sense of the empty space and by using the

**Sufletul lui Iov**, *detalii, 2004, lemn, metal*
**Job's Soul**, *details, 2004, wood, metal*

Perforarea verticalizată, precum cea utilizată la Veriga III, subliniază efectele tridimensionale ale obiectului și surprinde pe verticală, prin înălțare, o esențială comunicare între cele trei dimensiuni ale universului uman. Iată deci, că veriga este totuși înlănțuire, este o legătură, dar relația și interacțiunea se exprimă prin valența imponderabilă a spațiului gol și utilizând reacția intuitivă a percepției umane.

Relația de la simplu la complex, existentă prin prelucrarea axialităților multiple în cazul veriigilor, pune în evidență acea revelație a formei prin analiza și sinteza acesteia într-o exprimare întrepătrunsă cu performanțele și meșteșugul formei. Concret, artistul descoperă treptat valențele pozitive ale materiei lemnoase, ale materialului, din momentul în care întrepătrunde văzduhul cu lucrările sale.

Procesul creației s-a întrepătruns pozitiv cu performanțele materialului, iar prin meșteșug au fost impuse calități care să amplifice caracteristicile exprimabile ale acestuia. Verigile din perioada ultimului deceniu al mileniului doi sunt, deci, un exemplu de forțare a limitelor, de permanentă autodepășire a existentului.

### Forța materiei prin prezență și absență (2000-2008)

Sculptura este o artă exprimată prin forța materiei, a materialului oricare ar fi acesta: piatră, lemn, lut, etc. Efectul tactil al materialului, impactul acestuia în spațiul nostru, este esențial pentru a determina o anumită înțelegere a forței exprimate prin material. Există uneori relații care pot sugera, pot construi efecte intuitive care să completeze expresivitatea volumului prin negarea acestuia.

Simbioza dintre prezență și absență instantanee este o preocupare ce devine constantă după anul 2000, într-o serie de lucrări ale sculptorului Maxim Dumitraș.

Astfel, lucrările din perioada 2000-2004, intitulate "Deal – Vale", realizate din lemn, ceramică și alte materiale moderne, recrează balanța continuității liniare de plin și gol. Substanța cu valențe

intuitive reaction of human perception.

The passage from simple to complex, appearing as a result of the work upon the multiple axis applied to the links, underlines a shape revealed through an analysis and a synthesis of this shape, into an expression interlaced with the performances and the craftsmanship of the latest. In fact, the artist gradually discovers the positive aspects of the wood from the very first moment when he inter-relates the sky with his works of art.

The act of creation has positively interwoven with the performances of the material and by means of successful craftsmanship were imposed qualities in order to amplify its characteristics. The links originating in the last ten years of the second millennium are an example of pushing the envelope, of continuously improving the existing.

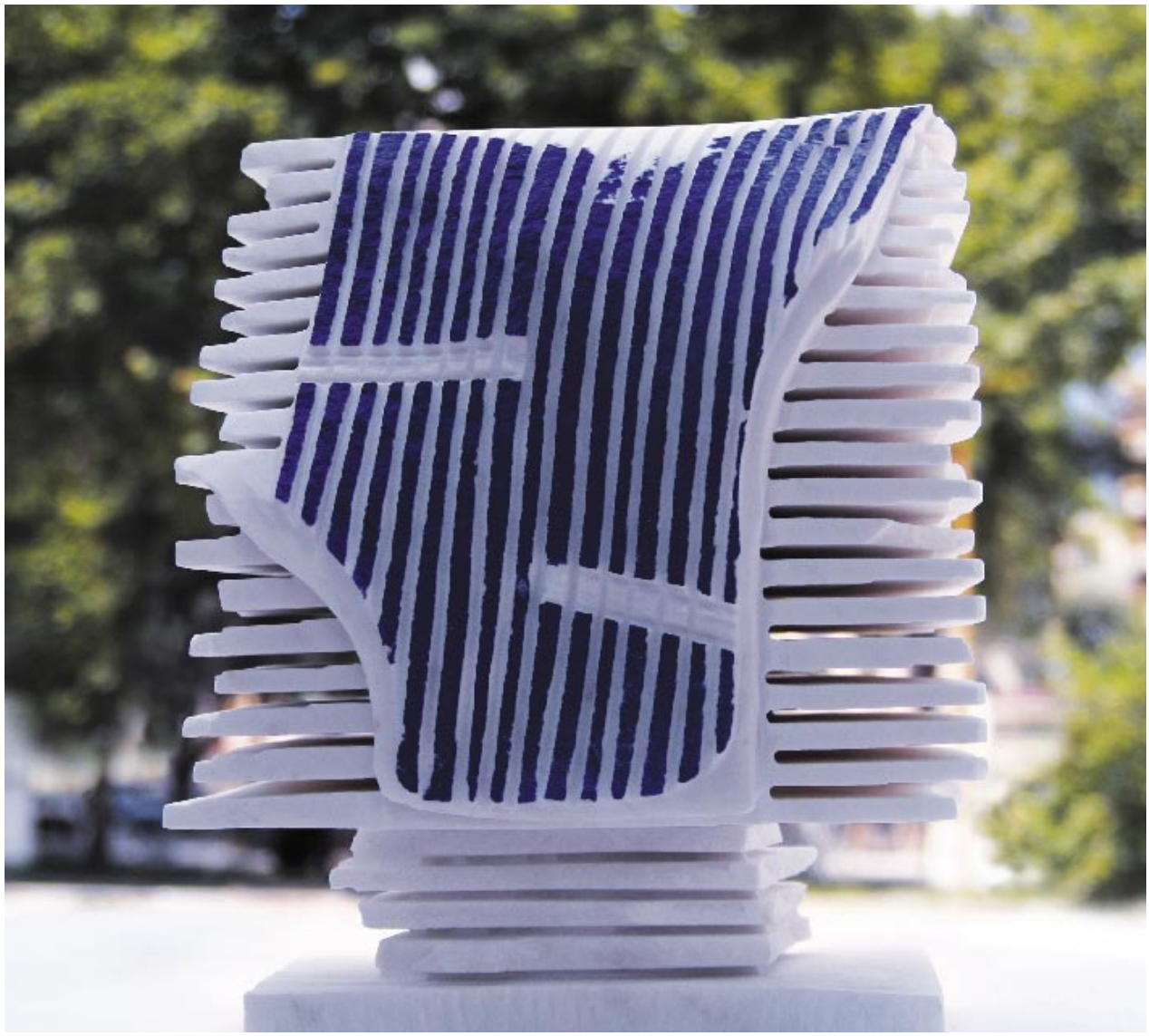
### The Force of the Matter through Absence and Presence (2000 – 2008)

Sculpture is an art expressed by the force of the matter and of the material whichever this would be: stone, wood, clay, etc. The tactile effect of the material, its impact to our space is essential in order to determine a certain way of understanding the force expressed by this material. Sometimes there are correlations that might suggest, that might build, intuitive effects which could complete the expressivity of the volume by denying it.

The symbiosis of an instantaneous presence and absence is a preoccupation that becomes a permanent one, after the year 2000, in a series of works of art of the sculptor Maxim Dumitraș.

This way the works of the period 2000 – 2004, entitled "Hill – Valley", made of wood, ceramics and other modern materials, re-create the balance of the in-line continuity of fullness and emptiness. The transparent – like substance of the accumulated center of the matter doesn't cease to extend itself in intuitive continuities which mark a particular spatial expansion. The dynamics, with the uncontrollable accents of the center, extend themselves upwards and asymmetrically with a degree of freedom, escaping any limitations

**Praguri**, *2003, piatră, 380 x 190 x 120 cm, Bistriţa, România*
**Thresholds**, *2003, stone, 380 x 190 x 120 cm, Bistriţa, Romania*





**Coloană albastră**, *2008, marmură, 32 x 25 x 12 cm*
**Blue Column**, *2008, marble, 32 x 25 x 12 cm*

transparente a centrului acumulat al materiei se răsfrânge prelungit în intuitive continuităţi la care se marchează acea amplificare prin spaţiu. Dinamica, având accente necontrolate ale centrului, se extinde ascendent şi asimetric, cu o libertate care scapă încorsetării raţiunii şi se eliberează din acea forţă potenţială a simţurilor vizuale.

Desigur, noţiunea deal – vale aduce raţiunea aproape de simbolistica spaţiului românesc, dar modul suplu în care se sugerează intuiţia continuităţii potenţializează efectele sensibilităţii spirituale, dincolo de simpla rostire şi explicare a unui conţinut.

În aceeaşi relaţie subtilă cu spirit şi materia, artistul continuă dematerializarea verigilor prin accentuarea golului, prin transformarea în subiect a ceea ce în mod normal era complementar. Materia, plinul, devine un motiv, devine modalitate de exprimare a absenţei, a spaţiului vid. Să faci nevăzutul văzut şi să încercuieşti absentul cu materia care, prin natura ei neagă absenţa, aduce sculptura într-o zonă în care trebuie recumpănite toate înţelegerile: modul de a vedea, modul de a simţi, modul de a atinge şi a dimensiona o sculptură. Subiectul "Absenţei încercuite" nu este bronzul, ci miezul absent al acestuia.

A sculpta este pentru Maxim Dumitraş un joc creativ cu spaţiul, o relaţie între semn şi sens, între adevăr şi realitate. Artistul nu construieşte prin materialele sale o expresie a volumului numit sculptură, nu exprimă noţiunile creţiei prin materia propriu-zisă, prelucrată, ci forţa materiei

of the reason and liberating themselves of the potential force of visual perceptions.

It is true that the hill – valley notion brings reason close to the symbolism of the Romanian space, but the flexible way the intuition of continuity is suggested, produces effects to the spiritual sensitivity, beyond the simple uttering and plain explanation of a content.

Within the same subtle relationship of the spirit and the matter, the artist continues to de-materialize the links by stressing the emptiness, by turning into subject all that used to be complementary. The matter, the fullness, becomes a motif, becomes a way of expressing an absence, a void space. To make seen the invisible and to encircle the absence with matter, which by its nature denies absence, brings the sculpture in a zone where all kind of comprehension has to be re- balanced: the way we see, the way we feel, the way we touch and establish the dimensions of a sculpture. The subject of the "Encircled Absence" is not the bronze, but its missing core.

To sculpt is for Maxim Dumitraş creative playing with space, a relationship of the sign and the meaning, truth and reality. The artist does not build through his materials an expression of the volume named sculpture, he doesn't express the notions of creation through the transformed matter, but the shape of the matter resides in its inner content – so the matter expresses itself by the force found around and inside itself, by the place of its absence.

**Coloană**, *2006, bazalt, 60 x 20 x 12 cm*
**Column**, *2006, basalt, 60 x 20 x 12 cm*

**Coloană**, *2007, lemn, plumb, acril, 700 x 80 cm, Naumburg, Germania*
**Column**, *2007, wood, lead, acryl, 700 x 80 cm, Naumburg, Germany*

**Coloană**, *2007, lemn, plumb, acril, 700 x 80 cm, Naumburg, Germania*
**Column**, *2007, wood, lead, acryl, 700 x 80 cm, Naumburg, Germany*

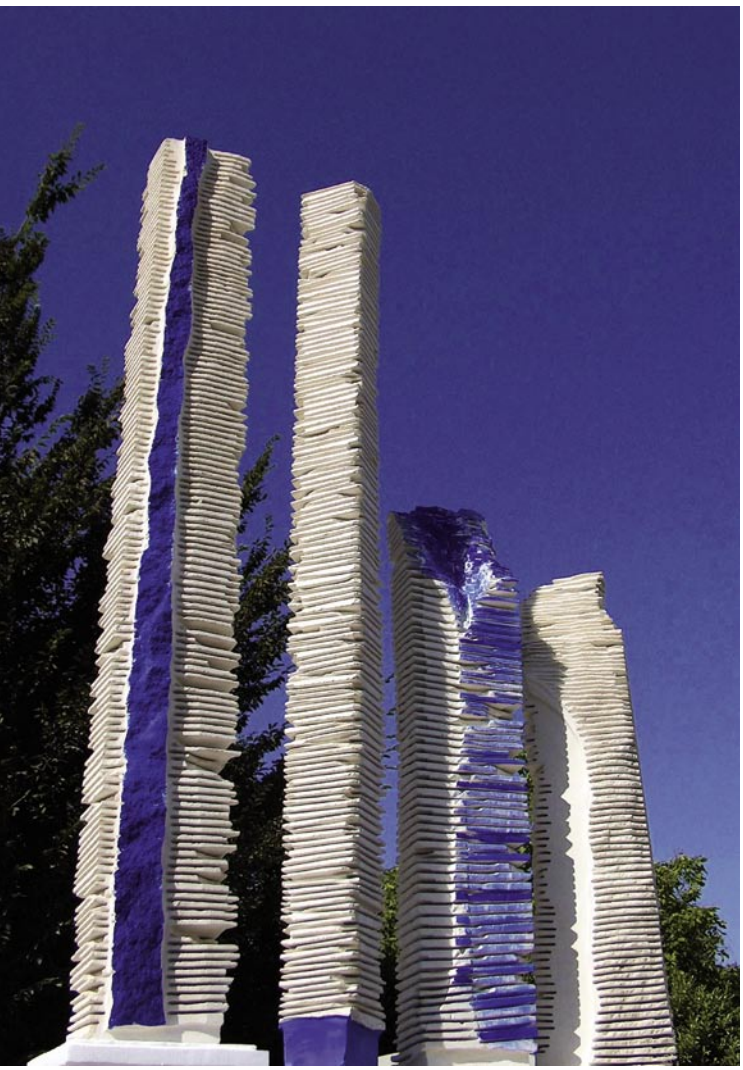
constă în conținutul său interior – se exprimă deci materia, dar prin forța a ceea ce este în prejma sa, în miezul său, prin locul absenței sale.

La Maxim Dumitraș sculptura păstrează încă acea voință esențială de limitare de modelare, cu expresia sa simbolică dar, prin sine, lucrările nu mai conțin principiul limitației. În miezul lucrărilor se crează, de fiecare dată, potențialități prin care văzul este invitat să exploreze infinitul, și nu se poate vorbi de infinitul unui spațiu fizic, ci de oportunitatea aprofundării straturilor nefinite, ample și personalizate ale spiritului uman.

In the works of art of Maxim Dumitraș the sculpture retains that essential will of limiting its shaping, by its symbolic expression, but, within themselves, the works don't contain the principle that sets their limits. Inside the core of these works there are created, each time, some forces alongside which the ability to see is invited to explore the infinity; and one cannot talk about the infinity  of a physical space, but of the opportunity of getting an insight of some not finite, large and personalized layers which belong to the human spirit.

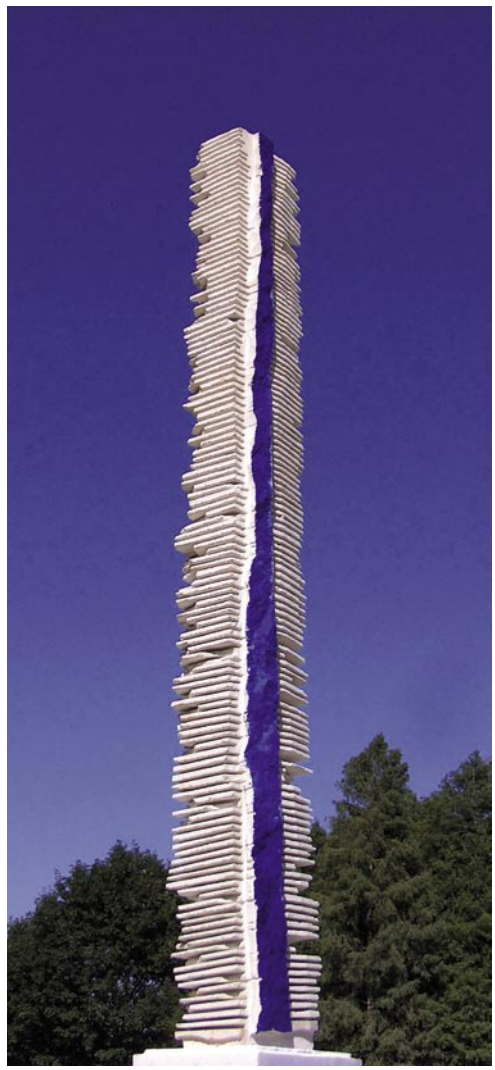
**Copacul din casă**, *2004, lemn, plumb, acril, 600 x 220 x 180 cm, Beratzhausen, Germania*
**The Tree from the House**, *2004, wood, lead, acryl, 600 x 220 x 180 cm, Beratzhausen, Germany*

**Coloană**, *detaliu, 2007, lemn, plumb, acril, Naumburg, Germania*
**Column**, *detail, 2007, wood, lead, acryl, Naumburg, Germany*



**Coloane**, *2005, piatră, acril, 80 x 15 x 15 cm, Saint Martin de Signaux, Franţa*
**Columns**, *2005, stone, acryl, 80 x 15 x15 cm, Saint Martin de Signaux, France*

**Coloană**, *2007, bazalt, 52 x 20 x 7 cm*
**Column**, *2007, basalt, 52 x 20 x 7 cm*



**Coloană**, *2007, bazalt, 52 x 20 x 7 cm*
**Column**, *2007, basalt, 52 x 20 x 7 cm*

**Coloană**, *2005, piatră, acril, 120 x 10 x 10 cm*
**Column**, *2005, stone, acryl, 120 x 10 x 10 cm*

**Pieta**, *2006, marmură roşie şi neagră, 300 x 300 x 160 cm, Fuerteventura, Spania*
**Pieta**, *2006, red and black marble, 300 x 300 x 160 cm, Fuerteventura, Spain*

**Suflet albastru**, *2005, lemn, 160 x 90 x 80 cm, Pavlicheni, Bulgaria*
**Blue Soul**, *2005, wood, 160 x 90 x 80 cm, Pavlicheni, Bulgaria*

**Veriga**, *2005, marmură, 360 x 130 x 90 cm, Fuerteventura, Spania*
**The Link**, *2005, marble, 360 x 130 x 90 cm, Fuerteventura, Spain*

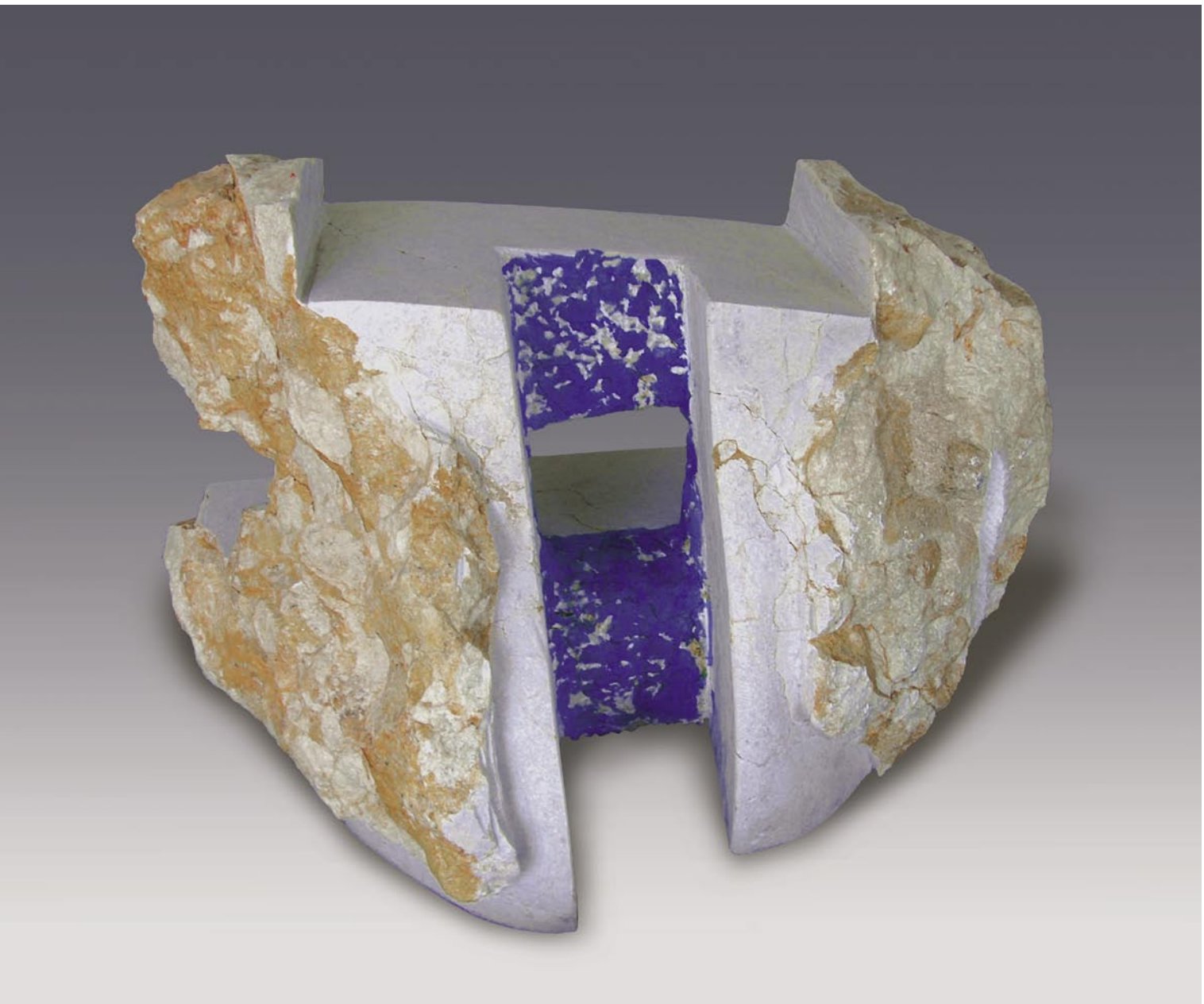
**Veriga**, *2005, marmură, 360 x 130 x 90 cm, Fuerteventura, Spania*
**The Link**, *2005, marble, 360 x 130 x 90 cm, Fuerteventura, Spain*

**Veriga**, *2003, lemn, acril, 65 x 52 x 42 cm*
**The Link**, *2003, wood, acryl, 65 x 52 x 42 cm*

**Veriga**, *2003, lemn, metal, 95 x 45 x 60 cm*
**The Link**, *2003, wood, metal, 95 x 45 x 60 cm*

# *Un diplomat al candorii*
# *A Diplomat of Candour*

**Octavian Barbosa**, critic de artă





**Veriga**, *2005, marmură, 35 x 30 x 20 cm*
**The Link**, *2005, marble, 35 x 30 x 20 cm*

Arhitect al imaginii şi al spaţiului concret în care evoluează privirea, exuberant şi discret, disponibil şi retractil cu prudenţă, mai cu seamă deschis, privind în jur şi desfăcând braţele spre amicală îmbrăţişare, versatil ca un fluture şi blând ca un melc, purtându-şi cu eleganţă cochilia, pe îndelete dar şi intempestiv, manifestând o calmă frenezie a entuziasmului, niciodată circumspect, un solitar profund, de o sociabilitate selectivă, chiar parcimonioasă, oricât de arare, cuviincios cu sine şi cu alţii, Maxim Dumitraş este total lipsit de emfază.

Conştient de sine, lăsând impresia că ar da crezare uzurpatorilor de circumstanţe ai istoriei, dar ascultându-şi de fapt vocea interioară a destinului, acelaşi cu destinul asumat al artei căreia i s-a dedicat, aşa ar arăta într-o succintă caracterizare, Maxim Dumitraş.

Arta sa nu poate fi subsumată unui curent sau unei tendinţe anume, în ciuda faptului că nu este un izolat. Beneficiar al unei vocaţii pluridisciplinare, dispunând în acelaşi timp de o manualitate ieşită din comun, s-a situat permanent într-un context de vecinătăţi simpatetice.

Maxim Dumitraş nu are orgoliul naivităţii originare, nici măcar pe acela de a se socoti primitivul propriilor sale opţiuni care pot fi şi ale altora. Vocaţia prieteniei inalterabile şi inamovibile îl face să participe la un ritual al desfătării.

Introspectiv prin structură, dar având din plin harul extrovertirii, atenţia îi este încordată şi menţinută în permanenţă la treapta cea mai de sus. Cultivă o discreţie extremă a gestului şi a rostirii. Lucrurile nu sunt spuse cu jumătate de glas, cu teama de a nu fi auzite, ci din lăuntrul cel mai din lăuntru, din adâncul miezului, acolo unde ajungând ai sentimentul că eşti ajuns din urmă, păşind peste realităţile esenţiale dintr-un tărâm într-altul al propriei fiinţe.

An architect of image and concrete space in which the look evolves, overabundant and discrete, available and careful retractile, especially open, looking around and opening his arms towards the friendly embrace, wavering as a butterfly and gentle as a snail, elegantly wearing his shell, leisurely but also tempestuous, showing a serene frenzy of enthusiasm, never cautious, a profound recluse, of a selective sociability, even discreet, however seldom, decent with himself and the others, Maxim Dumitraş completely lacks pomposity.

Fully aware of himself, giving the impression that he believes the history's usurpers of circumstances but in fact listening to his interior calling of the destiny, the same as the assumed destiny of art to which he has dedicated himself, this is how he, Maxim Dumitras would look like in a concise description.

His art cannot be subordinated to a trend or a certain tendency, in spite of the fact that he is not a lonesome. Beneficiary of a multidisciplinary bent, having in the same time an extraordinary capacity of handiwork, he was permanently placed in a context of sympathetic proximities.

Maxim Dumitraş does not have the pride of the initial naivety, not even the one of considering himself the primitive of his own options which can be others' too. The calling of the unfailing and irremovable friendship makes him a participant in a ritual of delight.

An introspective character by nature but plentifully gifted with exuberance, his attention is tense and permanently maintained to the highest pinnacle. He cultivates an extreme discretion of gesture and utterance. His way of expressing himself is not in a feeble voice, afraid of being heard, but from the bottom of his deepest inside, from the very core, where reaching you feel that you are caught up from behind, crossing over the essential realities from one realm of his own being to the other.

Fundal figurativ pentru pura desfășurare a semnelor și simbolurilor, realul se justifică prin și odată cu semnul. Aparență și esență, obiectiv și subiectiv, virtual și actual sunt toate dihotomii apelate din perspectiva unei unități primordiale, readusă în conștiință în ipostază estetică. Mitizarea și demitizarea istoriei, a valorilor și nonvalorilor, sunt puse între paranteze. Imaginarul și realul, subiectiv asumate, sunt ridicate la demnitatea inerentă simbolului. Partea de vis a vieții este ea însăși viață. Și unele și altele sunt entități de sine stătătoare, sugerând fiecare în parte ascunsul și neascunsul lucrurilor, etalate în toată nebănuita lor splendoare și redate cu aleasă vivacitate. Curentul subteran, cel ce animă din străfunduri eternitatea devenirii, i-a dat o siguranță de sine, niciodată derutantă, prietenoasă și fascinantă pentru aleșii culturii.

Situat pe linia evolutivă a celei mai profunde tradiții, în consonanță directă cu anume constante de sensibilitate și concepții de modernitate atem-porală, Maxim Dumitraș se lasă sedus și condus de permanențele devenirii ființei. Soliditatea morală a spiritului l-a predeterminat spre fondul interior al înnoirilor, imun la gregaritatea circumstanțelor exterioare, mai mult sau mai puțin accidentale. Nu este deloc întâmplător faptul că prin botez, artistului i s-a dat harul plenitudinii – Maxim, pe care l-a confirmat prin autoritatea înfăptuirilor sale. Semicentenarul îl află așadar pe Maxim Dumitraș într-un moment apoteotic. Artistul și omul au ajuns la o deplinătate a realizărilor pe toate planurile. În acest sens, este locul și momentul să invocăm coabitarea osmotică exemplificată în constituirea instituțională a Muzeului de Artă Comparată Sîngeorz-Băi care, fără doar și poate, este Ctitoria lui Maxim. Și în acest caz, artistul a știut să mobilizeze toate forțele individuale și publice, menite să contribuie în mod specific la întregul proces, muzeul fiind echivalentul unei creații ample, de ordin spiritual, cu profunde reverberații.

A figurative background for the pure display of signs and symbols, the real is justified through and together with the sign. Appearance and essence, objective and subjective, virtual and actual are all dichotomies to which we refer to from the perspective of a primordial unity, brought back in our conscience in esthetic hypostasis. The construction of myths and the loss of mythical qualities of history, of values and non-values are placed into brackets. The imaginary and the real, subjectively assumed are advanced to the inherent dignity of the symbol. The dream aspect of life is itself life. Both of them are independent entities, individually suggesting the hidden and revealed part of things, exposed in their unsuspected splendor and rendered with distinguished liveliness. The underground tendency, the one that deeply endows with life the eternity of becoming, gave him a self safety, never misleading, friendly and fascinating for the distinguished people of culture.

Once placed on the progressive line of the deepest tradition, in a direct agreement with certain values of sensitivity and conceptions, of a beyond time modernity, Maxim Dumitraș allows his own seduction and guidance by the permanent development of being. The moral strength of the spirit predetermined him towards the inner content of renewals, immune to the more or less incidental gregarious external circumstances. It is not accidental that through baptism, the artist received the gift of fullness – Maxim (maximum), which he had confirmed through the authority of his accomplishments. The semi-centenary therefore finds Maxim Dumitraș in a summit moment. The artist and the man have reached a completeness of achievements in all plans. In this respective now it is the place and time to appeal to the osmotic cohabitation exemplified in the institutional constitution of the Museum of Comparative Art, in Sîngeorz-Băi, which without doubt is Maxim's Foundation. Once again, Maxim Dumitraș has known to mobilize all the individual and public strengths destined to specifically contribute towards the whole process, the museum being the equivalent of an extensive creation of spiritual

**Ciclul Veriga**, *2003, lemn, acril, 60 x 60 x 50 cm*
**The Link Cycle**, *2003, wood,acryl, 60 x 60 x 50 cm*

**Familia**, *2005, marmură, 600 x 190 x 120 cm, Şanţ, România*
**The Family**, *2005, marble, 600 x 190 x 120 cm, Şanţ, Romania*

Artistul s-a dovedit un vizionar în a pune împreună opere care-și dezvăluie particularitățile semnificative și care, în același timp, dezvoltă un dialog permanent la nivelul creației și al receptării ființei umane.

Într-un joc al perspectivelor retrospectiv legitimate, Maxim Dumitraș poate privi cu încredere viitorul.

*13 august 2008*

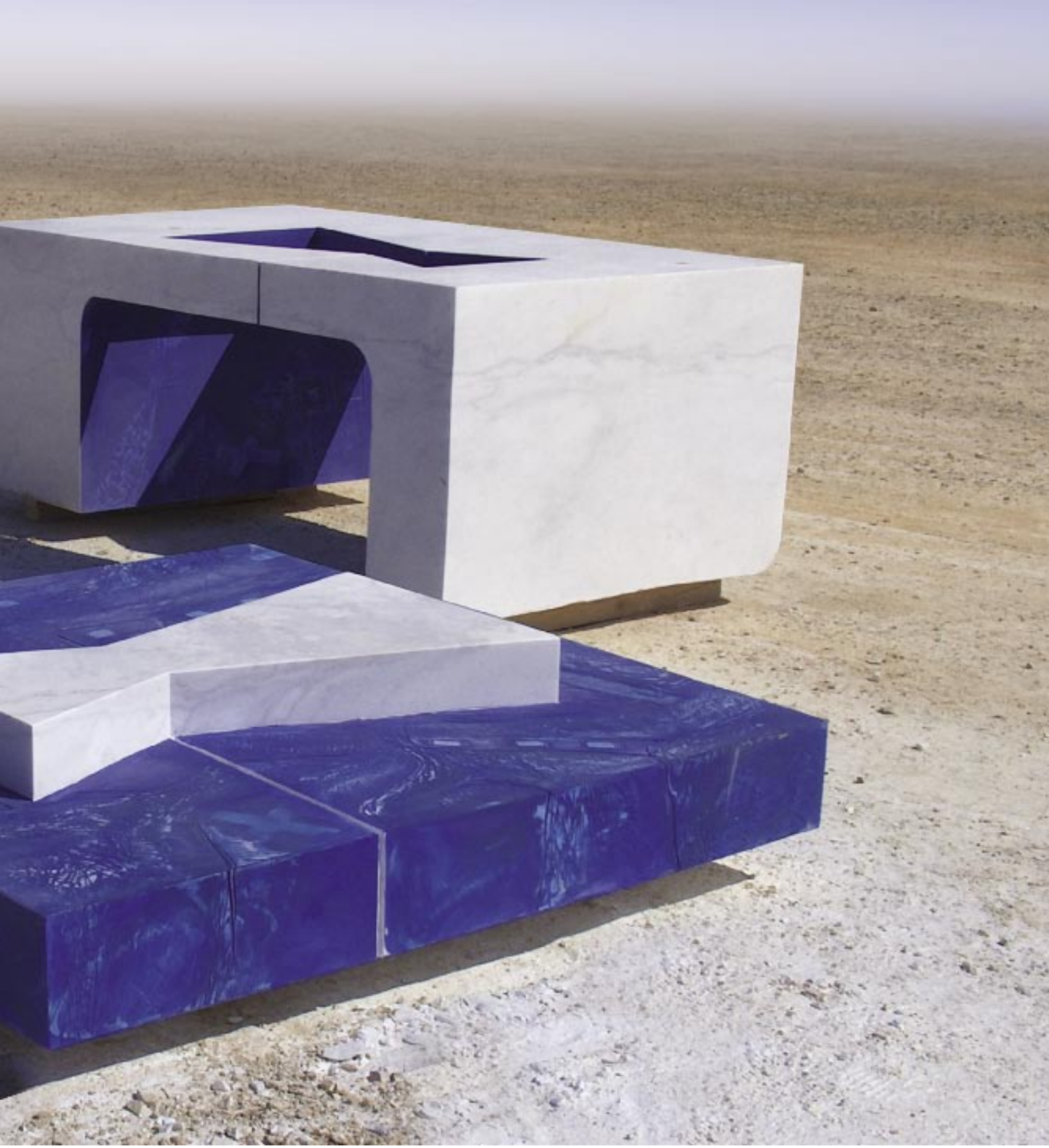
nature with profound reverberations. The artist turned out to be a visionary in joining works which reveal their significant particularities and which in the same time develop a permanent dialogue at the level of creation and of perception of the human being.

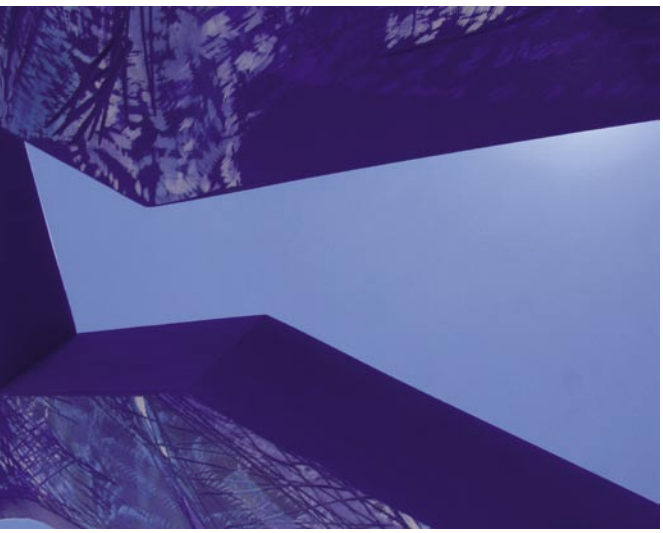
In a game of retrospective legitimated expectations, Maxim Dumitraș can surely trust the future.

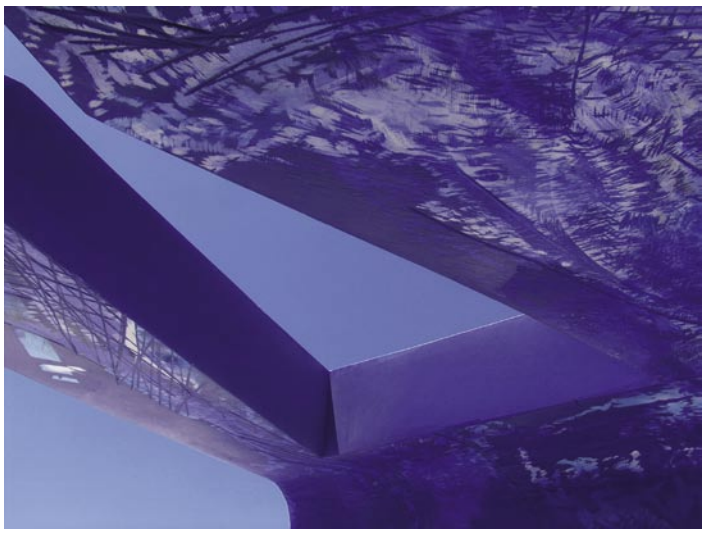
*13th of August 2008*

**Praguri**, *1996, piatră, 240 x 320 x 80 cm, Chintelnic, România*
**Thresholds**, *1996, stone, 240 x 320 x 80 cm, Chintelnic, Romania*

**Relaţie**, *2007, marmură, 380 x 240 x 120 cm, Bursa, Turcia*
**Relation**, *2007, marble, 380 x 240 x 120 cm, Bursa, Turkey*



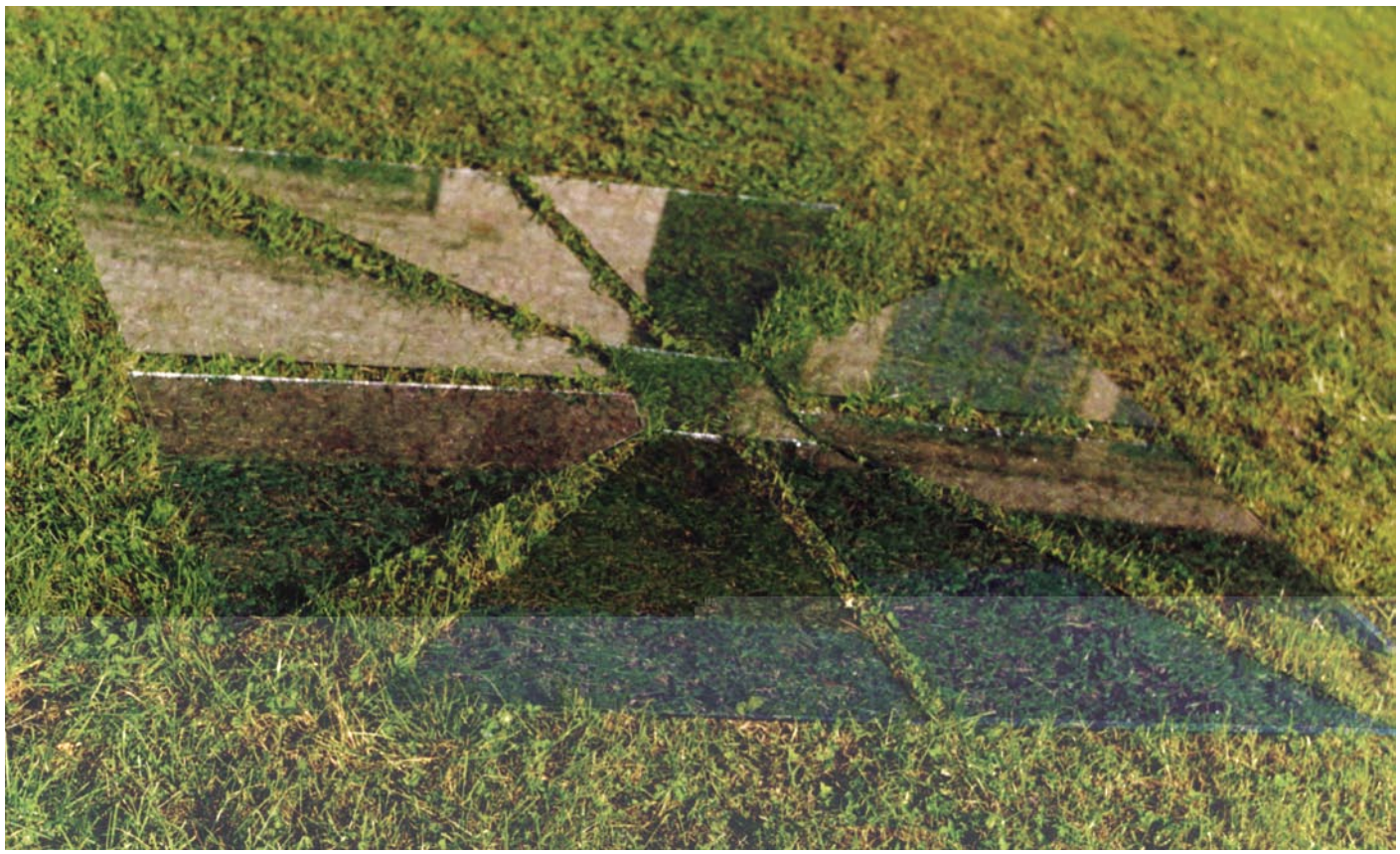




**Relaţie**, *detalii, 2007, marmură, Bursa, Turcia*
**Relation**, *details, 2007, marble, Bursa, Turkey*

**Veriga V**, *2004, metal, 500 x 260 x 260 cm, Sîngeorz-Băi, România*
**Veriga V**, *2004, metal, 500 x 260 x 260 cm, Sîngeorz-Băi, Romania*

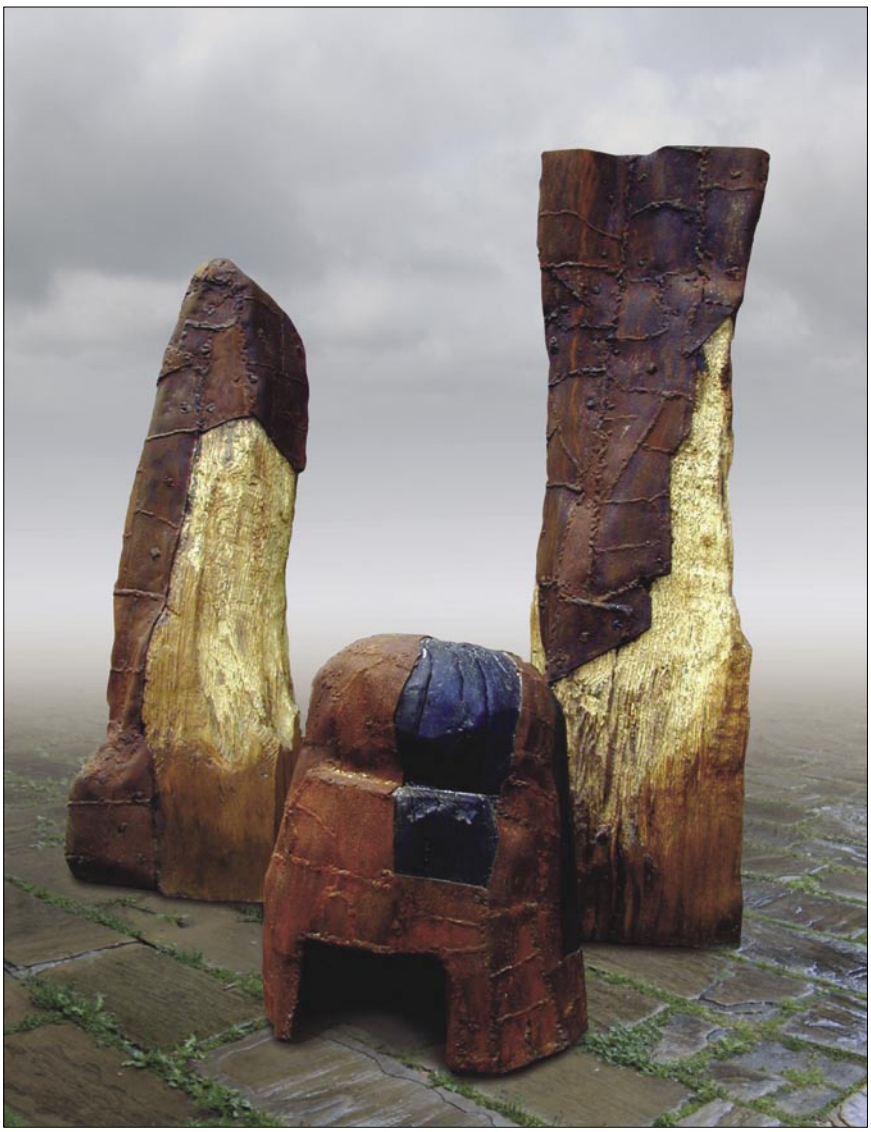
**Relaţie**, *2008, fân, 10 x 25 m, Sîngeorz-Băi, România*
**Relation**, *2008, hay, 10 x 25 m, Sîngeorz-Băi, Romania*



**Reflexie**, *1986, sticlă, 250 x 250 cm*
**Reflexion**, *1986, glass, 250 x 250 cm*

**Relație**, *2007, bazalt, 67 x 20 x 25 cm*
**Relation**, *2007, basalt, 67 x 20 x 25 cm*

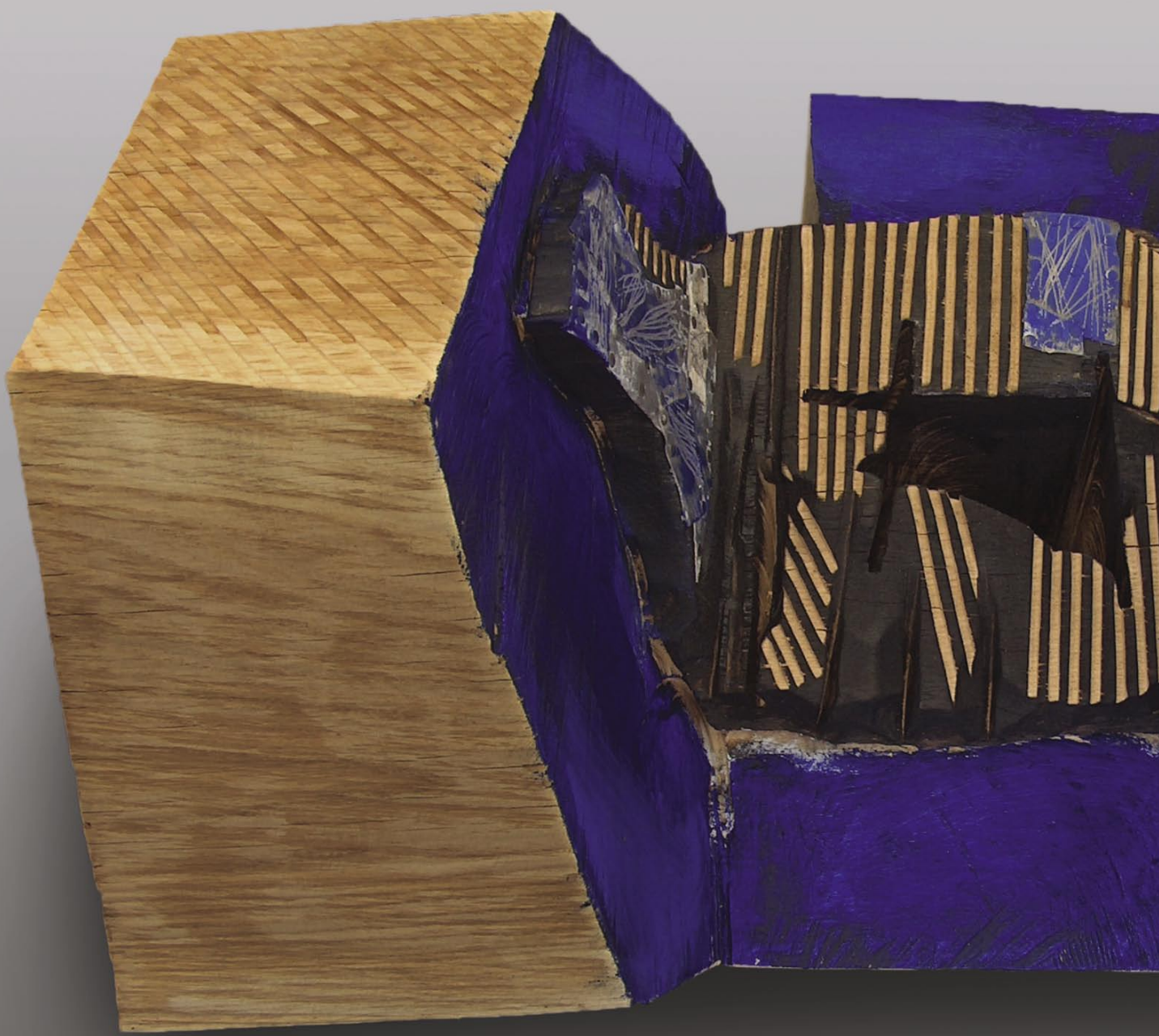
**Fereastră**, *2000, lemn, metal, 220 x 65 x 60 cm*
**Window**, *2000, wood, metal, 220 x 65 x 60 cm*





**Stâlpi**, *2003, lemn, metal, 130 x 160 x 80 cm*
**Pillars**, *2003, wood, metal, 130 x 160 x 80 cm*

**Adam și Eva**, *2004, lemn, metal, acrilic, 56 x 7 x 35 cm*
**Adam and Eve**, *2004, wood, metal, acryl, 56 x 7 x 35 cm*





**Interior albastru I**, *2007, lemn, plumb, acril, 170 x 80 x 60 cm, Kassel, Germania*
**Blue Interior I**, *2007, wood, lead, acryl, 170 x 80 x 60 cm, Kassel, Germany*

# *Max – vorbind în înalta neştiinţă a poeticului; scriere paralelă*

## *Max – Speaking from the High Ignorance of the Poetic; parallel writing*

**Gheorghe Marcu**, artist vizual

**Locuire**, *1996, marmură, 150 x 90 x 120 cm, Bacău, România*
**Dwelling**, *1996, marble, 150 x 90 x 120 cm, Bacău, Romania*

◆

Zborul desplantat din carnea ochiului și
implantat în carnea aerului
pe care-l doare sărbătorește
de la color până la sonor
difracția unei interjecții despre TOT

◆◆

prefericiri (în infra)
care din lipsă de cod par dureri și migrează
da
argintul viu al golului insinuându-se, licurind
printre materii
verbul golului conjugându-se și frazând cu
materia
între siguranța *locuirii arse* și *clepsidra de aer*
de la Kassel
drept sfârșit de drum și mai departe
da, golul nu fizic, ci ca of
din suflet, presimțire, spaimă
informulabilul
proteicul – înalta bâlbâială

◆◆◆

"... imaginația moartă imaginează-ți..."
(Samuel Beckett)
vai ce mai gol, ce mai temere
în străfundul acestui proteism – puzzle-ul
proteismului îmbrăcând
nuditatea acestui gol al golurilor
ce mai bâlbâială protectoare
părintească
cu sine
aproape gestantă
pentru un mai departe

◆

Flight released from the core of the eye and
thrust into the core of the air
which it hurts festively
from colour to sound
diffraction of an interjection of ALL

◆◆

pre-happiness (in infra)
which, lacking a code, seems sorrow and migrates
yes
quick silver of the empty creeping in, glowing
among things
verb of the empty inflecting itself and phrasing
with matter
between the security of *burnt dwelling* and *the air
sandglass* from Kassel
as end of way and further on
yes, the empty, not physical, but as grief
of soul, presentiment, dread
the unexpressed
the protean – high stutter

◆◆◆

"... imagine the death of imagination..."
(Samuel Beckett)
alas, what emptiness, what fear
in the inmost depth of this protean – the puzzle
of the protean wrapping
the nudity of the greatest empty
what a protective stutter
parentally careful
with self
almost gestating
a further on

ca damnat la peripatetism în muțenia
materiei

◆◆◆◆

vezi rana "... aerului de sub păsări...",
    șpanul zborului
și clinchetul culorilor din cuiburi
drept far de întoarcere
vezi vectorul, cuanta
năluca zborului
ca unitate de măsură a distanței
pandant
melcul nătâng de umed drept unitate
    de măsură lingătoare
zbor decăzut
orice denumire e greșită
cum să fixezi printr-un cuvânt o interjecție
un of
materia fugind de sine

◆◆◆◆◆

La Max, plinul și golul nu sunt
    ca bipolaritatea Ynn-Yang,
    ci diametralitate axiologică:
locuirea e alveolară
locuirea e ascundere
apoi ascundere arsă
carnalul ca locuire
Iov e locuire arsă
Iov putrezind scânteietor

dar și mai evident punând laolaltă două lucrări:
    "Încercuire" din expoziția "Iov" și "Relație"
    de la Kassel
"Încercuire" – plinul, limita umplută sumativ; unu
    + unu + unu... gregarul,
    gregarul ca gol
autoclaustrare prin limită

as doomed to peripateticism in the muteness
of matter

◆◆◆◆

see the wound "... of the air beneath birds...",
    the splinter of flight
and the tinkle of colours in nests
as return beacon
see the vector, the quantum
flight spectre
as measure of distance
while
the foolishly moist snail as licking
    measure unit
degenerate flight
any name is wrong
how could one put an interjection in a word
a grief
matter trying to escape from itself

◆◆◆◆◆

In Max's works, the empty and full
    are not like Ynn - Yang bipolarity,
    they are axiological opposites:
dwelling is alveolar
dwelling is hiding
then burnt down hiding
carnality as dwelling
Job is the burnt dwelling
Job rotting brightly

this is more obvious if we bring together two of
    his works: "Encircling", from the exhibition
    "Job" and "Relation" from Kassel
"Encircling" – the full, the circle summatively
    filled; one + one + one ... gregariousness,
    gregariousness as empty
self-seclusion by limits

**Locuire pentru Apostu**, *1998, marmură, metal, 560 x 180 x 120 cm, Bacău, România*
**Dwelling for Apostu**, *1998, marble, metal, 560 x 180 x 120 cm, Bacău, Romania*

"Relație", lucrarea land art, capodopera lui Maxim Dumitraș după părerea mea, în care un drum de pamânt se leagă de un drum de asfalt printr-un ic decupat deasupra unui ochi de apă (construit).

O pană de aer în X, o clepsidră de aer între glod și asfalt.

Un pod dintr-un gol măsurător (de fapte, poartă a Raiului?)

numărător

clepsidral

Capcană – ireversibil spre ireversibil

împerechere

"Relation", a land art work, Maxim Dumitras's masterpiece in my opinion, where a country road is linked to a paved road through an X-wedge hanging over a small pool of water (made by the artist).

An air X-wedge, an air hourglass between dust and pavement.

A bridge between an empty that measures (deeds, a gate of Heaven?)

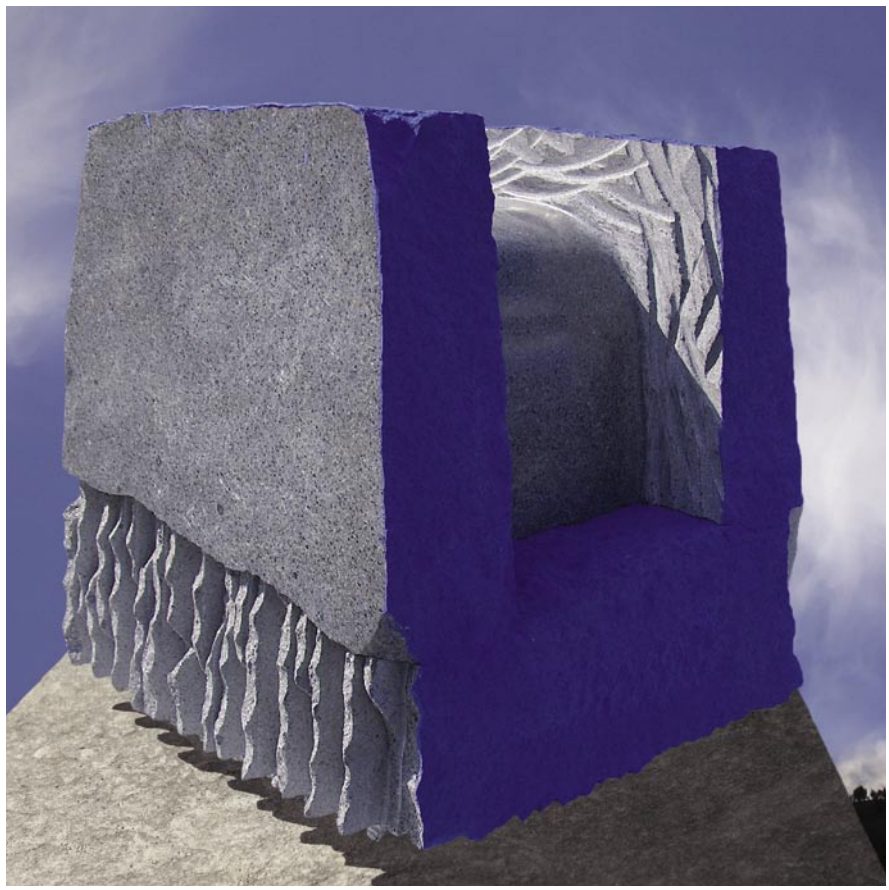
counting

like an hourglass

the Trap – irreversible to irreversible

pairing

**Cămașă IV**, *2007, bazalt, 65 x 30 x 20 cm*
**Chemise IV**, *2007, basalt, 65 x 30 x 20 cm*



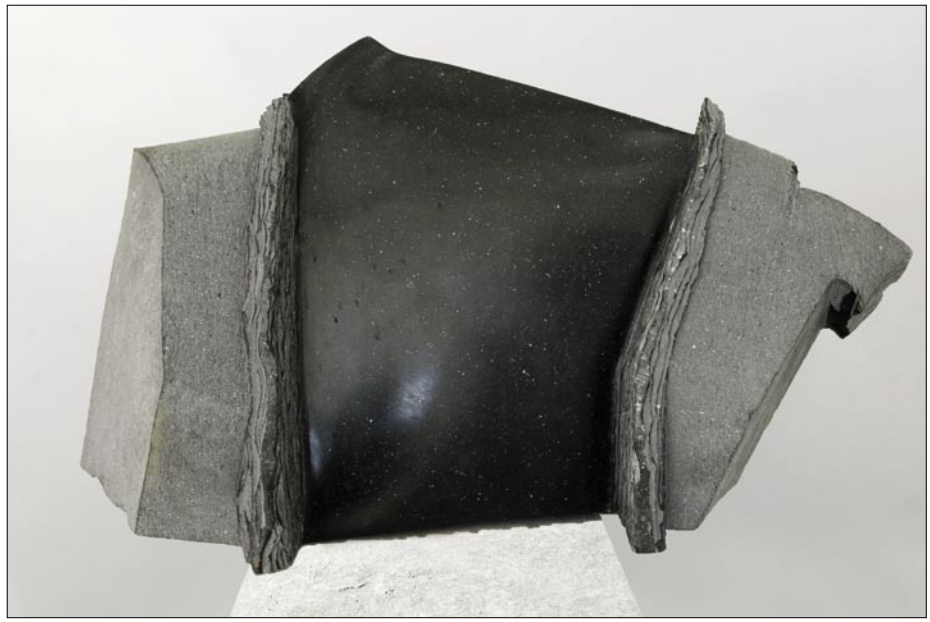
**Veriga**, *2007, bazalt, acril, 20 x 20 x 20 cm*
**The Link**, *2007, basalt, acryl, 20 x 20 x 20 cm*

**Pasăre**, *2006, piatră, metal, 370 x 85 x 370 cm, Bistriţa, România*
**Bird**, *2006, stone, metal, 370 x 85 x 370 cm, Bistriţa, Romania*

**Locuire**, *2002, metal, rășini sintetice, acril, 380 x 65 x 85 cm, Constanța, România*
**Dwelling**, *2002, metal, syntetic resins, acryl, 380 x 65 x 85 cm, Constanța, Romania*

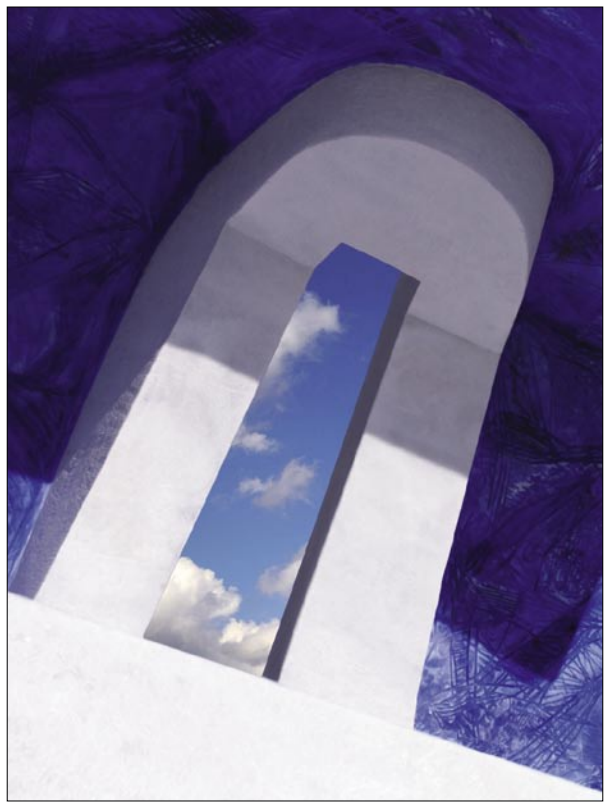
**Pasăre**, *detaliu, 2006, piatră, metal, Bistriţa, România*
**Bird**, *detail, 2006, stone, metal, Bistriţa, Romania*

**Cuibul visurilor**, *1984, marmură, 400 x 800 x 400 cm, Sîngeorz-Băi, România*
**Dreams' Nest**, *1984, marble, 400 x 800 x 400 cm, Sîngeorz-Băi, Romania*



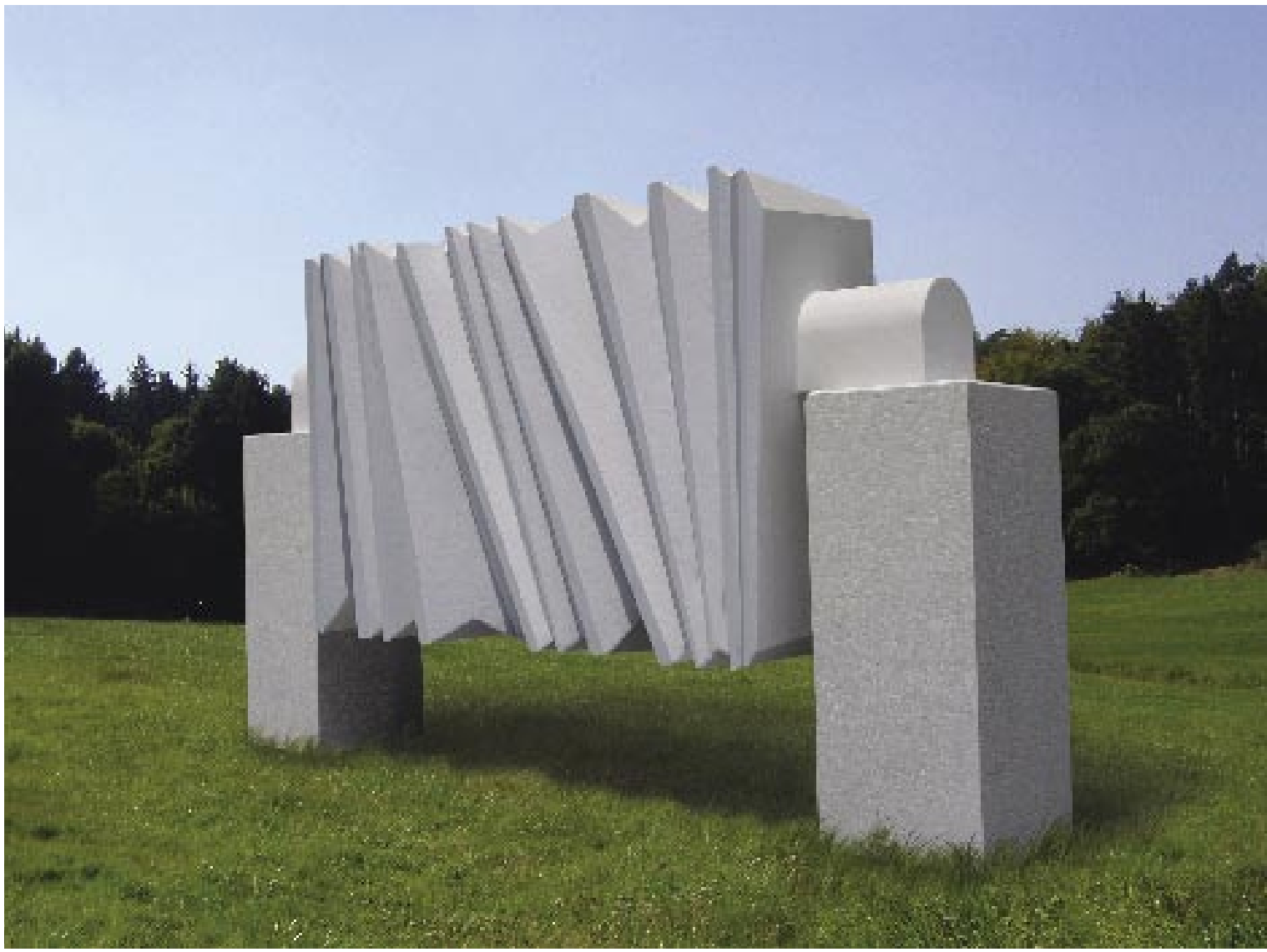
**Cămaşă II, III**, *2007, bazalt*
**Chemise II, III**, *2007, basalt*

**Verigă, Cămașă - Drum**, *2005, marmură, granit, 500 x 300 x 150 cm, Fuerteventura, Spania*
**Link, Chemise - Road**, *2005, marble, granite, 150 x 180 x 120 cm, Fuerteventura, Spania*



**Privire interioară**, *2006, marmură, 300 x 260 x 180 cm, Gumusluk, Turcia*
**Interior Look**, *2006, marble, 300 x 260 x 180 cm, Gumusluk, Turkey*

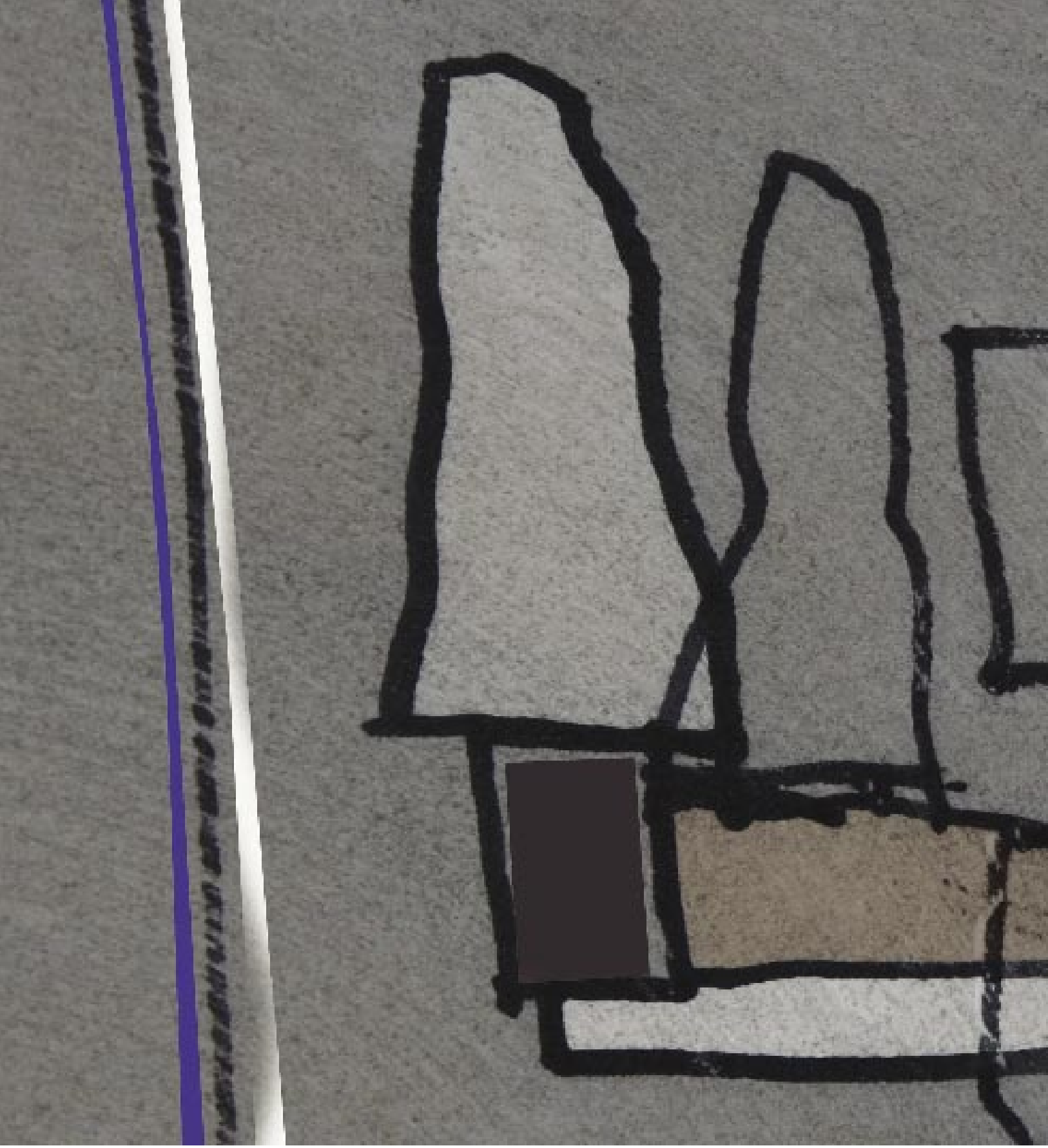
**Ritm**, *detaliu, 2008, marmură, Drama, Grecia*
**Rhythm**, *detail, 2008, marble, Drama, Greece*



**Ritm**, *2008, marmură, 230 x 140 x 65 cm, Drama, Grecia*
**Rhythm**, *2008, marble, 230 x 140 x 65 cm, Drama, Greece*

**Veriga**, *2005, piatră, 220 x 120 x 80 cm, Saint Martin de Seignaux, Franţa*
**The Link**, *2005, stone, 220 x 120 x 80 cm, Saint Martin de Seignaux, France*

**Veriga**, *detaliu, 2005, piatră, Saint Martin de Seignaux, Franța*
**The Link**, *detail, 2005, stone, Saint Martin de Seignaux, France*





**Țipurit**, *2008, desen*
**Țipurit**, *2008, drawing*

**Țipurit**, *2008, marmură, 320 x 400 x 230 cm, Negrești-Oaș, România*
**Țipurit**, *2008, marble, 320 x 400 x 230 cm, Negrești-Oaș, Romania*

**Țipurit**, *2008, marmură, 320 x 400 x 230 cm, Negrești-Oaș, România*
**Țipurit**, *2008, marble, 320 x 400 x 230 cm, Negrești-Oaș, Romania*

**Țipurit**, *detaliu, 2008, marmură, Negrești-Oaș, România*
**Țipurit**, *detail, 2008, marble, Negrești-Oaș, Romania*

# *"Iov"*

**Ion Mureșan**, poet

**Sufletul lui Iov**, *2002, lemn, metal, 50 x 30 x 40 cm*
**Job's Soul**, *2002, wood, metal, 50 x 30 x 40 cm*

"*Ceea ce aprig iubeşti va ramâne, restu-i zgură.*"
Ezra Pound, Canto LXXXI

Chipul i se face ca luna plină, te ia cu frig când vezi lucrarea focului:

lemnul spumegă alb şi şuieră isteric, se înroşeşte ca o fecioară,

se face apoi ca arama, apoi e negru şi negrul se albeşte.

Căldura se joacă şi ea cu tine, dar nici miresmele nu au astâmpăr:

mirosul dulce al lemnului virgin dispare treptat

şi nările tale devin sala de bal pentru mireasma pipărată, de femeie coaptă,

a lemnului agresat, violat de flacără,

pentru ca apoi toate miresmele să dispară,

să rămână doar mireasma lipsei de orice mireasmă.

Şi, la sfârşit, ca leşia, cenuşa.

Formele,

poate cu ele ar fi trebuit să încep,

cele atât de atent îngrijite cedează şi trădează sub foc.

Pătratul îşi apropie colţul de cerc,

pe sub masa, pe sub poala de mătase a flăcării,

cercul, atent tăiat, bine măsurat, refuză, brusc,

să mai simbolizeze perfecţiunea.

Înnebunesc formele.

După cum nu ştiu pe ce se bazează

în momentul în care el decide ca omul de lemn,

cel care avea detalii cât "şapte mii de oi, trei mii de cămile,

"*What thou lovest well remains, the rest is dross*"
Ezra Pound, Canto LXXXI

His face looks like the full moon, you start shivering at the sight of the fire's work:

the wood is foaming in white and is hysterically howling, it blushes like a virgin,

then it's getting russet, then it's black, and black is turning white.

And the heat, as well, is playing with you, and the scents are somehow restless:

the sweet perfume of the pure wood is slowly dying away

and your nostrils become the ballroom for the spicy scent, of grown woman,

of the molested wood, raped by the flame,

and then all the scents die away,

and the only scent to linger is the lack of any scent.

And in the end, like the steep water, the ashes.

The shapes,

I should have started with them,

those lovingly cared, give in and betray under the fire.

The square's angle gets close to the circle,

under the table, under the silken lap of the flame,

the circle, carefully cut, well-measured, abruptly refuses

to be the symbol of perfection.

The shapes are getting mad.

As I still don't know what he has in mind

when he admits that the wooden man,

the one who had "seven thousand sheep,

cinci sute de perechi de boi, cinci sute de măgărițe,

și un foarte mare număr de slujitori" (Iov 1:3)

a pătimit destul,

că suferințele și chinul pot înceta.

Oamenii negrii ai lui Maxim Dumitraș au ceva din decăderea și din măreția lui Iov.

A lui Iov, cel căzut ca obiect de tranzacție între orgoliul Domnului și orgoliul Satanei.

După ce este decăzut până la stadiul în care "pielea-mi crapă și se desface" (Iov 7:5),

până când dă peste întuneric și în mijlocul zilei,

Iov, prietenul sculptorului cel trecut prin foc,

face muguri pe retina ta.

three thousand camels, five hundred yoke of oxen and five hundred donkeys,

and had a large number of servants" (Job 1:3)

has had enough,

that his sufferings and torment can come to an end.

The black people of Maxim Dumitraș

get something from the fall and the greatness of Job.

Of Job, the one who was the trading unit

between God's vanity and Satan's vanity.

Fallen apart up to that stage when

"my skin is broken and festering." (Job 7:5)

until he sees darkness at noon.

Job, the friend of the sculptor who got through the fire

is budding on your retina.

**Sufletul lui Iov**, *detalii, 2002, lemn, metal*
**Job's Soul**, *details, 2002, wood, metal*

**Sufletul lui Iov**, *2002, lemn, metal, 50 x 30 x 40 cm*
**Job's Soul**, *2002, wood, metal, 50 x 30 x 40 cm*

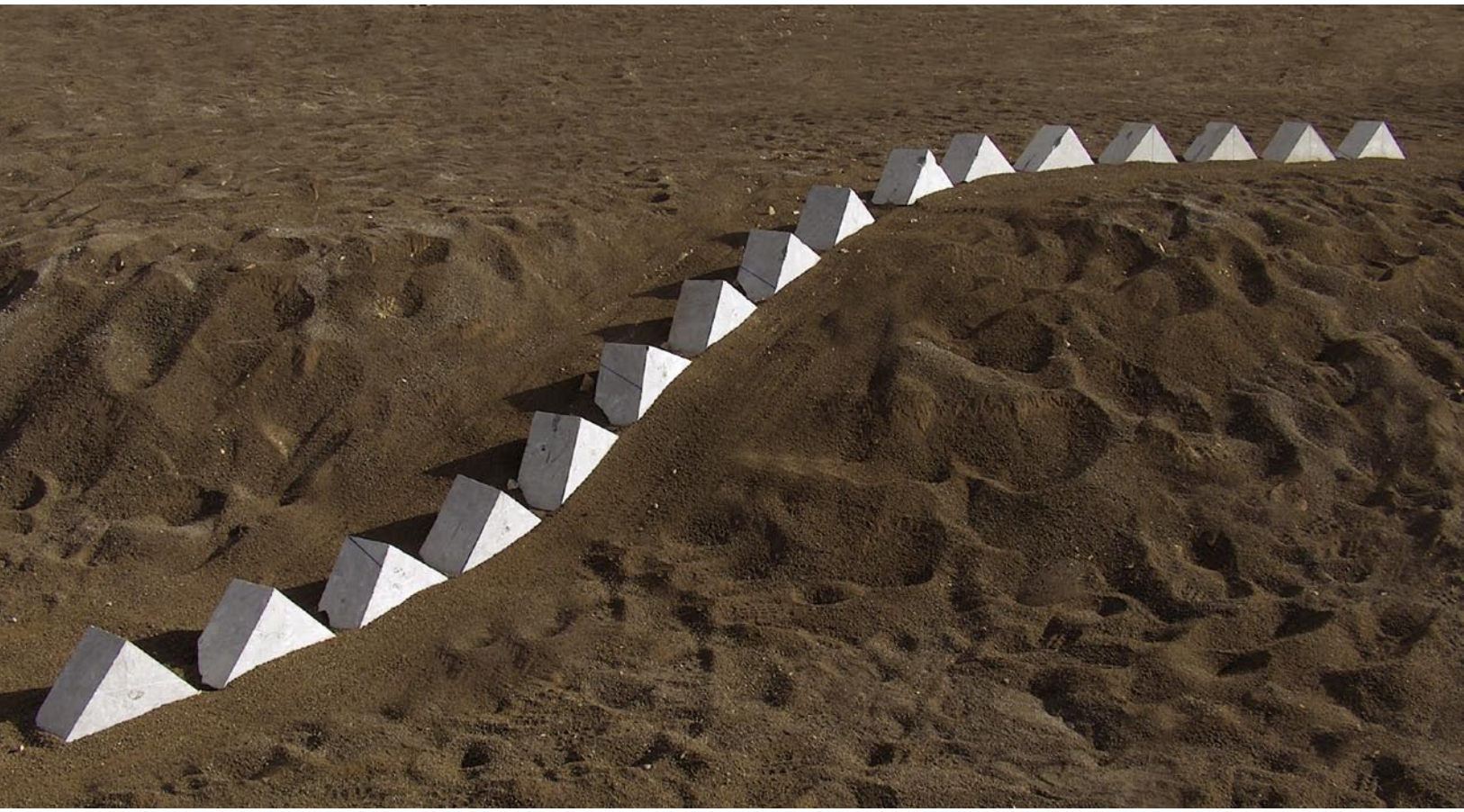
**Albastru interior**, *2008, lemn, plumb, 220 x 120 x 120 cm, Candas, Spania*
**Interior blue**, *2008, wood, lead, 220 x 120 x 120 cm, Candas, Spain*

**Locuire**, *2007, lemn, metal, 500 x 350 x 80 cm, Sîngeorz-Băi, România*
**Dwelling**, *2007, wood, lead, 500 x 350 x 80 cm, Sîngeorz-Băi, Romania*

**Locuire**, *detaliu, 2007, lemn, metal, Sîngeorz-Băi, România*
**Dwelling**, *detail, 2007, wood, metal, Sîngeorz-Băi, Romania*

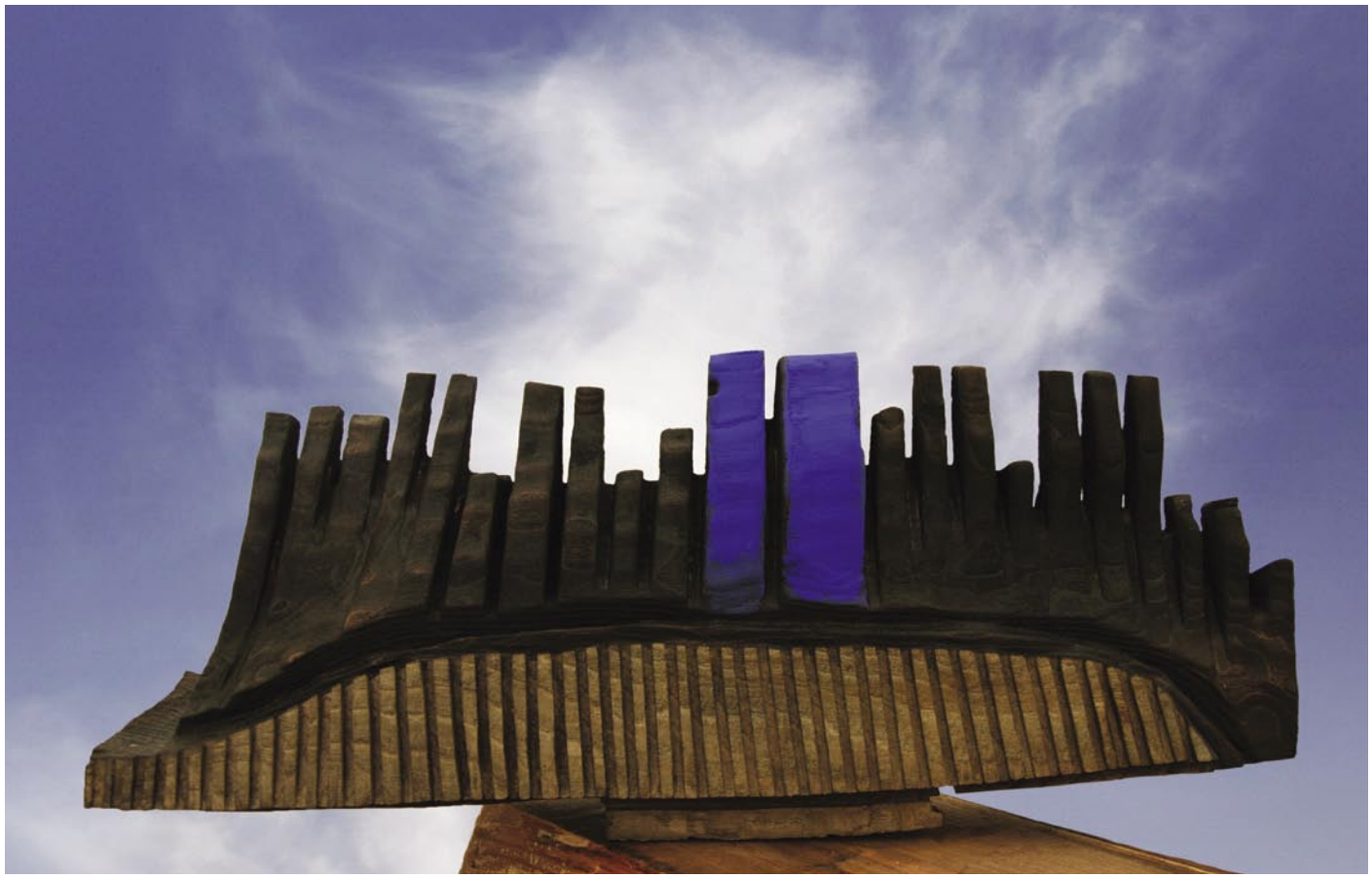
**Deal**, *1990, lemn, metal, 29 x 14 x 12 cm*
**Hill**, *1990, wood, metal, 29 x 14 x 12 cm*

**Locuirea spiritului**, *2005, nuiele, lut, acrilic, 600 x 180 x 120 cm*
**Dwelling of the spirit**, *2005, wattle, clay, acryl, 600 x 180 x 120 cm*





**Drum**, *2006, marmură, 600 x 40 x 15 cm, Fuerteventura, Spania*
**Road**, *2006, marble, 600 x 40 x 15 cm, Fuerteventura, Spain*



**Muntele Montserat**, *2008, lemn, acril, 80 x 40 x 13 cm*
**Mount Montserat**, *2008, wood, acryl, 80 x 40 x 13 cm*

# *Maxim Dumitraş sau despre sculptura Zen*
# *Maxim Dumitraş or about the Zen Sculpture*

**Pavel Șușară**, critic de artă

**Ieșire din absență I**, *2004, lemn, 60 x 45 x 30 cm*
**Escaping from Absence I**, *2004, wood, 60 x 45 x 30 cm*

Mai întâi, Maxim este un personaj atipic. Într-o lume a improvizaţiei locvace şi a mimetismelor de tot felul, care creează iluzia confortabilă a unei existenţe pline de vitalitate şi ale cărei proiecte sunt mai mult enunţuri decât finalitaţi, el a optat pentru construcţia solidă, pentru reveria aplicată şi pentru lucrul dus până la capăt. Aşezat decis în categoria celor care înţeleg creaţia artistică drept o cercetare continuă a realităţii fizice şi a imaginarului, a materialelor, a tehnicilor şi a tehnologiilor, şi nu în aceea care formulează concepte în fugă, pe care le scoate apoi la vânzare în mare grabă, adică înainte de a li se fi descoperit sursa, Dumitraş imaginează şi construieşte cu vocaţia celui ce simte simultan măreţia creaţiei, în general, dar şi lacunele ei, aşa cum pot fi ele percepute în experienţa individuală. Din această pricină, mai curând existenţială decât determinată de problematizări estetice, el simte o nevoie irepresibilă de a lua lucrurile de la capăt, de a reconstrui lumea la o altă scară şi într-o altă ordine.

Prins între două tentaţii la fel de puternice, aceea de a face din artă un fel de elogiu al energiilor primare şi al substanţelor ingenue şi aceea de a raţionaliza stihia şi de a codifica amorful până la dobândirea unei vieţi de sine stătătoare a formei, Maxim Dumitraş sfârşeşte, previzibil pentru temperamentele insaţiabile şi pentru caracterele neliniştite, prin a ceda amândurora. Astfel, discursul lui artistic devine unul integrator şi totalizator, atât în ceea ce priveşte latura creatoare, morală şi expresivă, cât şi aceea tehnică şi materială. Insesizabil, dar în mod fatal, el trece de la un gen la altul, de la un limbaj la altul, de la un material la altul, de la o tehnică la alta, de la o atitudine la alta şi de la o viziune la alta cu un soi de urgenţă care transformă exerciţiul ludic şi dorinţa de primenire într-o adevărată misiune.

La originea acestei enorme nevoi de mişcare şi a capacităţii de a privi panoramic şi unificator o realitate esenţialmente fragmentată stă, în mod

First of all, Maxim Dumitraş is an atypical character. In a world of loquacious improvisations and of all sorts of imitatios, which create the comfortable illusion of an existnce full of vitality, and whose projects are rather sentences than finalities, he went for the tight construction, for the applied daydreaming and for the accomplished work. Firmly situated in the class of those who understand the artistic creation as a continuous research upon the physical reality and also of the imaginary, of materials, of techniques and technologies, and not in the category of those formulating transient concepts – (which are afterwards rapidly got out on the market, even before their inner source has been discovered) – and who never get an autonomous form, Maxim Dumitraş imagines and builds along from the vocation of the artist who simultaneously feels the greatness of creation in general, but who also understands its graps, as they might be perceived through an individual experience. This is the reason, of a more existential nature than caused by an aesthetic problem, why he feels an irrepressible urge of starting all of it over and over again, a need to rebuild the world at another scale and in another order. Caught between two equally forceful temptations, the first one to transform art in a praise of the primary energies and artless substances and the second one to rationalize the elements and to encode the amorphous until it gets a form life of its own, Maxim Dumitraş decides, predictably for the insatiable characters, to yield to both. Therefore his artistic discourse becomes an integratng and totalizer one, regarding the creative, moral, expressive sides and also the technical and material aspects. Indistinguishable but fatally he goes from an artistic genre to another, from a material to another, from a technique to another, from an attitude to another and from a vision to another in an urgency that transforms the ludicrous exercise and the will of purifying into a real mission. At the origins of this enormous need to move and of this ability to peer panoramically and in an unifying way

indubitabil, dualismul profund al artistului, unul născut din chiar regimul său existențial. Format la intersecția unor realitați divergente, a naturii fruste cu mesajele culturii, a ruralului cu urbanul, a arhaicului cu modernitatea și a obiectualității cu virtualul, Maxim Dumitraș a spart barierele, a împăcat contrariile și a remodelat limbajele.

Toate reperele culturii tradiționale mai mult sau mai puțin localizate istoric și etnografic, dar și acelea ale arhaicității pur și simplu, în special cele ce țin de tehnică, de materiale și, până la un punct, chiar de lumea consacrată a formelor, cum ar fi lemnul, lutul, nuielele, cioplitul, modelatul, împletitul etc. se armonizează și intră într-o altă dimensiune prin coliziunea cu materiale, tehnici, medii și ideologii noi. Dacă aici amintim metalul, polimerii, formele industriale gata construite, ceramica, porțelanul, mediile electronice, în special foto și video, sudura, asamblarea, polisarea, intervenția etc., avem deja enunțul unei alte realități artistice și un nou cadru pentru reconfigurarea formelor.

Împăcând contrariile și unificând cronologiile, recontextualizând istoria și încorporând virtualul, Dumitraș se așează incontestabil în plin enciclopedism postmodern, acolo unde succesiunea se varsă în simultaneitate și unde memoria lasă tot mai mult loc percepției nemijlocite. Din această pricină, parcursul artistic însuși este unul sintetic și globalizator, el integrând firesc în sincronie toate reperele unei diacronii încețoșate.

Maxim Dumitraș este, rând pe rând, dar și simultan, pictor și sculptor, provocator și actor, fotograf, cercetător și curator. El manipulează, cu o maximă dexteritate, toate limbajele consacrate, construiește, prin absorbția textului în imagine, cărți halucinante, concepe și dezvoltă acțiuni, creează instalații, intervine în spații publice, folosește camera foto și video, adaptează cele mai vechi și banale materiale și tehnici la cele mai subtile provocări ale contemporaneității. Formele arhaice se convertesc subit în repere ale unei surprinzătoare avangarde, clasicismul se instalează confortabil în forme de lut sau în lemnul cioplit

at an essentially fragmented reality is, no doubt about it, the profound dualism of the artist, a dualism born from his inner existential rhythm.

Formed at the intersection of divergent realities, of the unpolished nature and the messages of the culture, of the rural and urban, of the archaic and the modernity and of the objectuality and the virtual, Maxim Dumitraș has broken out the barriers, has set at peace the contraries and has remolded the languages. All the traditional cultural landmarks (more or less historically and ethnographically referred to, but also those of mere archaicity, namely technique or materials related, and to an extent, even the world of forms, such as wood, clay, twigs, carving, molding, wattling etc.) harmonize and enter into another dimension by colliding with materials, techniques, new environments and new ideologies. If we mention here the metals, the polymers, industrial pre-conceive forms, ceramics, porcelains, electronicmedias, especially photographic and video ones, welding, assembling, polishing, the intervention and so on, we already have the statement of another artistic reality and a new frame to reconfigure forms. Gathering together contraries and unifying chronologies, recontextualizing history and incorporating virtuality, Dumitraș incontestably places himself in a postmodern encyclopaedism, there where the succesion flows into simultaneity and where the memory gives more space to direct perception. This is why the artistic itinerary itself is a synthetical and globalizing one, naturally including in synchrony all the landmarks of a foggy diachrony.

Maxim Dumitraș is by turns and also simultaneously painter and sculptor, inducer and actor, photographer, researcher and curator. He manipulates with maximum dexterity all the consecrated languages and builds by the absorption of the text into the image, hallucinatory books, he conceives and develops actions, creates installations, he intervenes in public spaces, uses the video and photo cameras, adapts the oldest and commonplace materials and techniques to the subtlest challenges of contemporaneity. The archaic forms convert all of a sudden in cardinal points of a surprising

**Absenţă încercuită I, II**, *2004, bronz, 65 x 60 x 12 cm*
**Encircled Absence I, II**, *2004, bronze, 65 x 60 x 12 cm*

**Pasăre IV**, *2006, lemn, rășini sintetice, 37 x 53 x 11 cm*
**Bird IV**, *2006, wood, synthetic resins, 37 x 53 x 11 cm*

sumar, barocul se revarsă din împletitura de nuiele, romantismul se naște din coloratura afectivă a obiectelor, iar țipătul expresionist poate fi perceput, aproape la fiecare pas, solidar deopotrivă cu forma și cu tonul cromatic.

Dar dincolo de această simultaneitate transistorică și postideologică, dincolo de generozitatea unei priviri ample și atotcuprinzătoare, Maxim Dumitraș are un parcurs personal și o succesiune a secvențelor în propriul său discurs, cu totul spectaculoase, și o logică interioară infailibilă. Itinerariul său este unul al simplificării, al purificării treptate până la limita disoluției în eter. În acest sens, el reface cumva, la alt nivel expresiv și pe un alt vector moral, parcursul brâncușian al degravitaționalizării sculpturii, al deposedării materiei de masă, până la atingerea imponderabilității.

Cel mai recent ciclu al lui Dumitraș, acela în care intră temele "Adam și Eva", "Treceri", "Pasărea", "Arcul", "Melcul", este, prin esențializare maximă, prin disoluția materiei, prin substituția substanței cu lumina, prin negarea materialului și transformarea lui în conturul grafic al unui spațiu gol, în ipostaza perceptibilă a spațiului în sine, echivalentul păsării în văzduh a lui Constantin Brâncuși. Numai că în vreme ce Brâncuși desubstanțializează obiectul spre a-i păstra calitatea absolută și a-i afirma esența, suprimând, în speță, morfologia particulară a păsării pentru a detașa axiomatic ideea de zbor, Maxim Dumitraș rupe orice legătură cu formele preexistente, suspendă orice posibil reper exterior și, printr-o acrobație surprinzătoare a enunțului plastic, remodelează Neantul, face vizibil Golul, anturează Absența. Dacă sculptura lui Brâncuși recuperează esențialul materiei și repune în discuție natura tridimensionalului pornind de la nonfigurativismul Vechiului Testament, cele mai recente preocupări ale lui Maxim Dumitraș deposedează sculptura de propria sa corporalitate și o aproprie de minimalismul absolut al expresiei Zen.

Diverse ca materiale, de fapt o aluzie la multitudinea și complexitatea substanțelor care

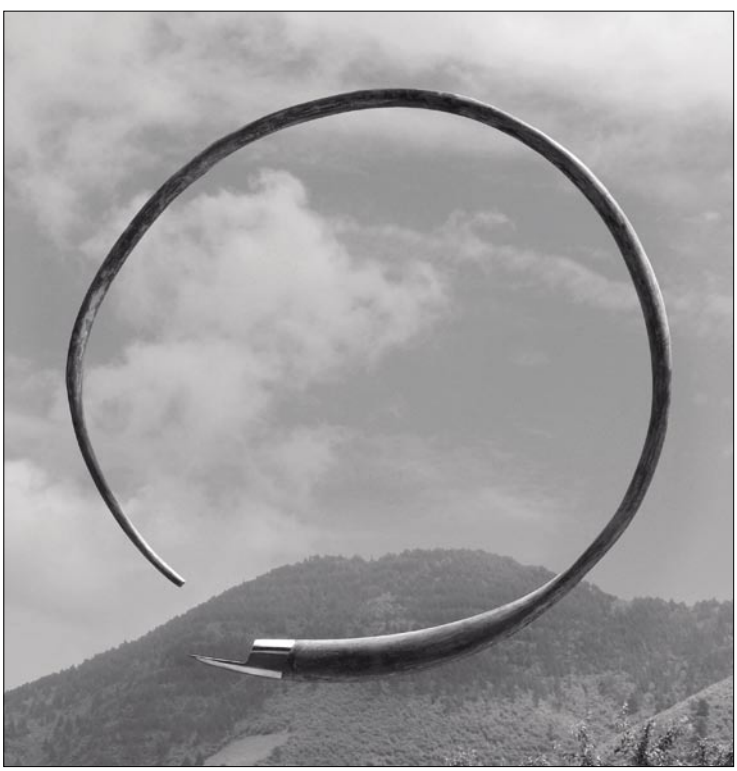
avant-garde, the classicism comfortably sets in clay forms or in summary carved wood, the baroque flows out the wattle, the Romanism springs out from the affective colorfulness of the objects and the expressionist cry maybe perceived almost at every step, in solidarity equally with the form and the chromatic tone. Beyond this transhistorical and post ideological simultaneity, beyond the generosity of a broad and all-embracing view, Maxim Dumitraș has a personal direction and a series of sequences of his discourse exceptionally spectacular and of an infallible logic. His itinerary is one of the simplifying and step by step refining until the limit of ethereal dissolution. In this respect he remakes somehow on another expressive level and into another moral vector, the Brâncușian approach to degravitate sculpture, to deprive matter of its mass attribuite until imponderability is attained.

The most recent artistic cycle of Dumitraș, the one including the themes of "Adam and Eve", "Passages", "The Bow", "The Snail", is – through maximal essentializing and by the dissolution of matter, by the substitution substance \ light, by the denial of the material and by transforming it in a graphic contour of an empty space, by the perceptible hypostasis of the space itself – an equivalent of the flying bird work of art created by Constantin Brâncuși. While Brâncuși desubstantiates the object in order to keep its absolute quality and asserting its essence by suppressing mainly the distinctive morphology of the bird to axiomatically underline the notion of flight, Maxim Dumitraș cuts off with any preexistent shapes, suspends any exterior landmark and by a surprising aerobatic of the artistic sentence reshapes "The Void", makes visible "The Hollow", and contours "The Absence". If the sculpture of Brâncuși recovers the essential of the matter and brings back into discussion the nature of the three-dimensional starting from the nonfigurativism of the "Old Testament", the most recent concerns of Maxim Dumitraș deprive the sculpture of its materiality and directs it towards the absolute minimalism of the Zen way of expression. Various from the point of view of the materials used, as a matter of fact an allusion to the multitude and

**Absență încercuită III**, *2008, lemn, plumb, 260 x 180 x 80 cm*
**Encircled Absence III**, *2008, wood, leader, 260 x 180 x 80 cm*

se subsumează conceptului de materie, lucrările din acest ciclu încorporează simultan lemnul, bronzul, rășinile sintetice, praful de marmură, porțelanul, tonuri și patine diferite. Dar întregul discurs al materialelor și al formelor, al culorii și al traseelor, de la cerc la elipsă, de la arc la linia frântă, nu face decât să sublinieze legătura subtilă și inseparabilă dintre substanță și absență, dintre existență și nonexistență, dintre voluptatea Vieții și expresivitatea blândă și perversă a Morții. Sinteză extremă, la limita disoluției formei și a materiei, Arcul, Adam și Eva, Trecerea, Pasărea și Melcul plasează sculptura pe o treaptă a aspirației artistice în care singurul material este Spiritul. Restul nu-i decât conturul amplu al unui desen pe bolta cerească. După Brâncuși, Maxim Dumitraș afirmă din nou, prin aceste propoziții eliptice, că sculptura a ieșit de sub determinarea lui Newton și s-a așezat, cu o măreție discretă, în ecuația la fel de eliptică a lui Einstein, în aceea care concentrează întreaga epică a Relativității generalizate.

complexity of the substances included in the concept of matter, the works of this cycle simultaneously incorporate the wood, the bronze, synthetic resins, marble dust, porcelain, different tones and nuances. But the whole discourse of the materials and of the shapes, of the colors and the lay-outs, from circle to ellipse, from arc to broken line, does nothing else but underlines the subtle though inseparable link between substance and absence, existence and nonexistence, the voluptuousness of life and the mild and perverted expressivity of death. An extreme synthesis at the limit of the shape and matter dissolucion , "The Bow", "Adam and Eve", "The Bird", and "The Snail" place sculpture on a level of artistic aspiration where the only material is the Spirit. The rest is nothing else but a contour on the celestial vault. After Brâncuși, Maxim Dumitraș states again, by these elliptical sentences, that the sculpture went out of Newton's quantification and set itself with discrete grandeur in the similarly elliptical equation of Einstein, the one that concentrates the whole epic of the generalized Relativity.



**Absență încercuită IV**, *2004, bronz, 60 x 60 x 5 cm*
**Encircled Absence IV**, *2004, bronze, 60 x 60 x 5 cm*

**Absență încercuită II**, *2004, lemn, rășini sintetice, 60 x 60 x 12 cm*
**Encircled Absence II**, *2004, wood, synthetic resins, 60 x 60 x 12 cm*

**Ieșire din absență II, III**, *2004, lemn, 120 x 52 x 4 cm*
**Escaping from Absence II, III**, *2004, wood, 20 x 52 x 4 cm*

**Absenţă încercuită I**, *2004, bronz, 65 x 60 x 12 cm*
**Encircled Absence I**, *2004, bronze, 65 x 60 x 12 cm*

**Pasăre VI**, *2003, bronz, 52 x 33 x 10 cm*
**Bird VI**, *2003, bronze, 52 x 33 x 10 cm*

**Ieşire din absenţă II, III**, *2004, lemn, 120 x 52 x 4 cm*
**Escaping from Absence II, III**, *2004, wood, 120 x 52 x 4 cm*

**Pasăre IV**, *2006, lemn, rășini sintetice, 37 x 53 x 11 cm*
**Bird IV**, *2006, wood, synthetic resins, 37 x 53 x 11 cm*

**Absenţă încercuită IV, V**, *2004, bronz, lemn, răşini sintetice, 60 x 60 x 5 cm*
**Encircled Absence IV, V**, *2004, bronze, wood, synthetic resins, 60 x 60 x 5 cm*

**Deal - vale I, IV**, *detaliu, 2004, porţelan, lemn*
**Hill - Valley I, IV**, *detail, 2004, porcelain, wood*

**Deal - vale I, II, III**, *2004, porţelan, bronz, lemn, 65 x 35 x 5 cm*
**Hill - Valley I, II, III**, *2004, porcelain, bronze, wood, 65 x 35 x 5 cm*

**Deal - vale V**, *2004, lemn, răşini sintetice, 60 x 40 x 6 cm*
**Hill - Valley V**, *2004, wood, synthetic resins, 60 x 40 x 6 cm*

**Trecere I, II**, *2004, bronz, 19 x 53 x 6 cm*
**Passage I, II**, *2004, bronze, 19 x 53 x 6 cm*

**Pasări**, *2003, bronz, lemn, rășini sintetice, 52 x 33 x 10 cm*
**Birds**, *2003, bronze, wood, synthetic resins, 52 x 33 x 10 cm*

# *Văzutul – nevăzut*
# *The Seen – Unseen*

**Maria-Magdalena Crișan**, critic de artă

**Pasări**, *2003, bronz, 52 x 33 x 10 cm*
**Birds**, *2003, bronze, 52 x 33 x 10 cm*

Maxim Dumitraş a înţeles, pe parcursul acestor ani, relaţia directă dintre profunzimile unei culturi ancestrale şi dimensiunea gândirii contemporane. El a gasit calea pe care culturile se întâlnesc, comunică, generând mai departe un spaţiu benefic unui alt tip de exerciţiu spiritual, indiferent de forma de expresie abordată. Intervenţiile făcute în spaţiul ţărănesc, felul în care şi-a asumat o tradiţie milenară, au surprins, dar întotdeauna ele au fost bine "implantate" în semnificaţiile profunde ale locului. "Veriga" este unul dintre elementele mult exploatate şi explorate, atât din punct de vedere conceptual, cât şi ca obiect. Maxim Dumitraş este un artist pentru care acest lanţ al comunicării este o realitate fundamentală a dezvoltării umane. În performance sau instalaţii, în lucrările tridimensionale, el reface această dimensiune imaginară, acest obsesiv lanţ al continuităţii, un spaţiu al umanităţii în care diferenţele ţin de aparenţe şi nu de esenţe. Această expoziţie personală se înscrie în ciclul "Treceri". Aici, artistul consolidează un tip de viziune integratoare, de universalizare a unui spaţiu; el are capacitatea de a pune dimensiunea concretă în directă legătură cu infinitul, cu ceea ce trece şi mai apoi renaşte. Este un fel "de a înconjura văzduhul", aşa cum ne mărturiseşte, asemenea păsărilor, trecând peste dealuri şi văi, el punctează câteva repere fundamentale: "Adam şi Eva", "Arcuri", "Păsări", "Melc", "Deal-vale", Toate acestea sunt forme-semn, ce pun în valoare spaţiul, universul plin cu aer. Altfel spus, ceea ce nu vedem este mult mai important decât ceea ce vedem.

Suntem acum la mare distanţă de viziunea sa concentă asupra obiectului, a spaţiului articulat de obiect. Acum lucrurile se inversează. Obiectul devine spaţiu, este o prezenţă aproape imponderabilă, desen ce configurează, ajută ochiul să citească în infinit.

Maxim Dumitraş has understood, throughout these years, the direct relationship between the depth of an ancestral culture and the dimension of the contemporary thinking. He found the path on which the cultures meet, communicate, generating a favorable space for another kind of spiritual exercise, without taking into account the tackled form of expression. His interventions in the rustic space, the way he assumed a millenary tradition, took anyone by surprise, but they were always well "implanted" in the profound signification of the place. "The Link" is one of his most exploited and explored elements, both from a conceptual point of view and as an object. Maxim Dumitraş is an artist for whom this chain of communication is a fundamental reality of human development. In performance or in installations, in his three-dimensional works, he remakes this imaginary dimension, this obsessive chain of continuity, a space of humanity in which the differences belong to appearances and not to essences.

This personal exhibition ranges in the cycle "Passages". Here he strengthens a kind of integrating vision of generalizing a space, he has the capacity to connect a concrete dimension with the infinite, with something that first dies and then is reborn. It is a kind of "surrounding the skies" as the artist confesses, like the birds flying over the hills and valleys, he points some fundamental marks: "Adam and Eve", "Bows", "Birds", "Snail", "Hill-Valley"; all these are sign-forms that turn the space, the universe full of air to account. In other words, what we do not see is more important than what we can actually see. So now, we are far away from this concrete vision of the object, of the space changed by object. Things change their roles now. The object becomes space, it is a presence almost imponderable, it is a drawing that configures, that helps the eye to see in infinite.

In this hypostasis Maxim Dumitraş plays with materiality, he brings his works' expression

În această ipostază, jucându-se cu materialităţile, Maxim Dumitraş aduce expresia lucrărilor sale într-o zonă în care nu mai are importanţă concretul, palpabilul, ci ceea ce el configurează, scriitura. El lucrează în bronz, porţelan, lemn, asociază materialităţi, se joacă pe suprafaţă, aşa cum o face cu văzutul-nevăzut. Porneşte acum tot de la un obiect al gospodăriei ţărăneşti, coşul, un obiect în care lucrurile se strâng. Dar în esenţă, ne spune artistul, coşul este un cerc, iar cercul este pământul. Este o demonstraţie logică, prin care dă concretului o dimensiune metafizică.

Ceea ce mi se pare extrem de interesant în creaţia sa este tipul de sinteză, de abstractizare, apropiat culorilor populare, având capacitatea de a reelabora dintr-o perspectivă conceptualistă a contemporaneităţii. El nu trădează niciodată puternicele legături pe care le are cu locul naşterii sale, asimilează continuu, pentru a înţelege şi a se cunoaşte mai bine. Acest lucru îl ajută în comunicarea cu lumea, fără complexul că vine dintr-o "cultură mică", dintr-o zonă în care oamenii mai trăiesc în spiritul tradiţiei şi unde nu o întâlnim doar în muzeu. Dacă nu abordăm din această perspectivă creaţia lui Maxim Dumitraş,

in an area where the concrete, the tangible is no longer important, but what he configures, his own mark. He works with bronze, porcelain, wood, he associates materiality, and he plays on surface just as he plays with the seen-unseen. Even now, he starts from an object from a rustic home, the basket, the object in which things are gathered together. However, in essence, says the artist, the basket is a circle, and the circle is the earth. It is a logical demonstration, which gives the concrete a metaphysical dimension. What seems extremely interesting to me in Maxim Dumitraş's creation is the type of synthesis, of abstracting, close to rustic cultures, having the capacity to re-create from a conceptualist perspective of present times. He has never betrayed the relationship between him and his birthplace. He has continuously assimilated for better understanding and self-knowledge; it is precisely this that helps him to communicate with the world without the complex that he comes from a "small culture", from an area where people still live in the spirit of the tradition, which we don't find in the museum only. If we do not tackle Maxim Dumitraş's work from this point of view, we would find it hard to understand the natural manner in which he draws

**Adam şi Eva**, *2004, lemn, răşini sintetice, 67 x 67 x 7 cm*
**Adam and Eve**, *2004, wood, synthetic resins, 67 x 67 x 7 cm*

este greu să înțelegem firescul cu care el scoate din contextul obișnuit cultura țărănească, obiectul, dându-i o nouă dimensiune. Transferul de sensuri și de semnificație intră în firescul gândirii sale, prin arta sa. El a înțeles sensurile, adâncimile, a asimilat din perspectiva simbolului, gestul repetat de veacuri al artistului anonim, știind să extragă esența creatoare conținută în determinările existenței de zi cu zi.

the object out of the usual context of rustic culture giving it a new dimension.

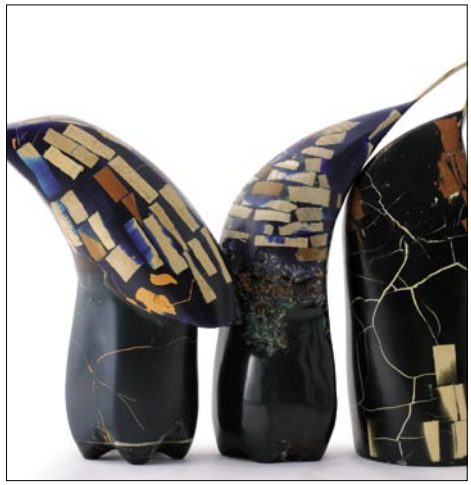
The transfer of meanings and significance is part of his natural thinking; he understood the symbols and the meanings through his art; he assimilated from the symbol's point of view the repeated gesture of the anonymous artist and knew how to pool the creative essence contained in the every day's living determination.

**Pasări**, *2003, lemn, rășini sintetice, 52 x 33 x 10 cm*
**Birds**, *2003, wood, synthetic resins, 52 x 33 x 10 cm*

**Deal - vale II**, *2005, bronz, 39 x 50 x 4 cm*
**Hill - Valley II**, *2005, bronze, 39 x 50 x 4 cm*

**Ieșire din absență IV, V**, *2005, lemn, bronz, 112 x 25 x 22 cm*
**Escaping from Absence IV, V**, *2005, wood, bronze, 112 x 25 x 22 cm*

**Absență încercuită V**, *2004, bronz, 65 x 60 x 5 cm*
**Encircled Absence V**, *2004, bronze, 65 x 60 x 5 cm*



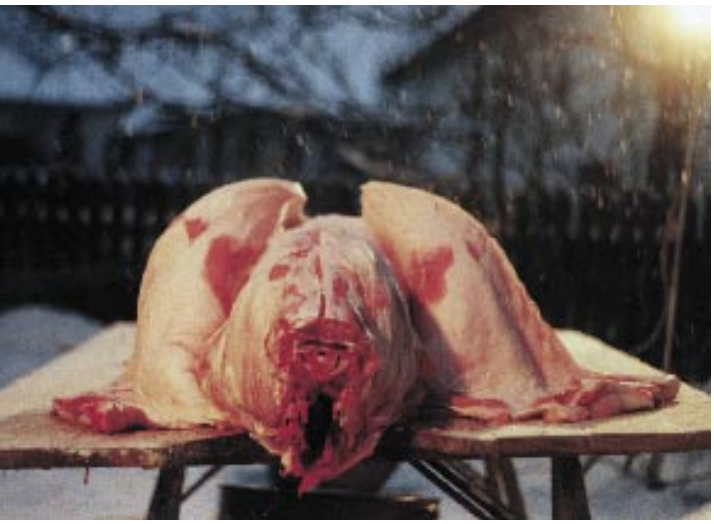
**Pasări**, *2003, lemn, răşini sintetice*
**Birds**, *2003, wood, synthetic resins*

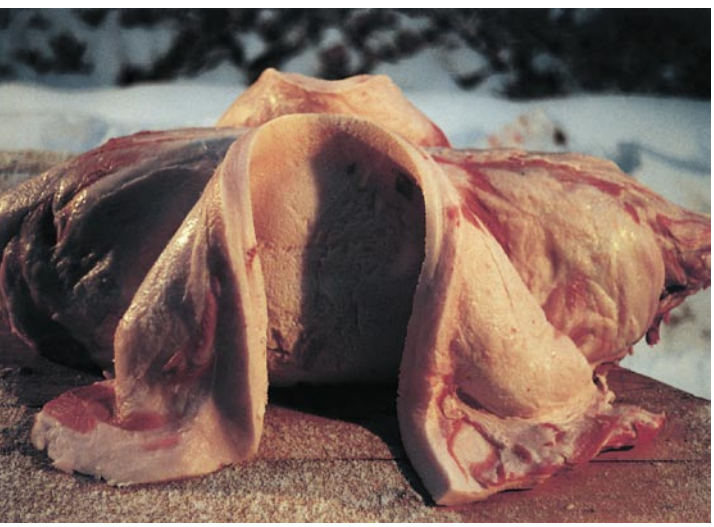
**Locuirea norului**, *instalaţie, 2004, lemn*
**Cloud Dwelling**, *installation, 2004, wood*

**Locuirea norului**, *instalaţie, 2004, lemn, acrilic, piatră, 7 x 7 x 17 m*
**Cloud Dwelling**, *installation, 2004, wood, acryl, stone, 7 x 7 x 17 m*

# *(O introducere la) Utopia Splendorii*
# *(An introduction to) Utopia of Splendor*

**Adrian Guţă**, critic de artă





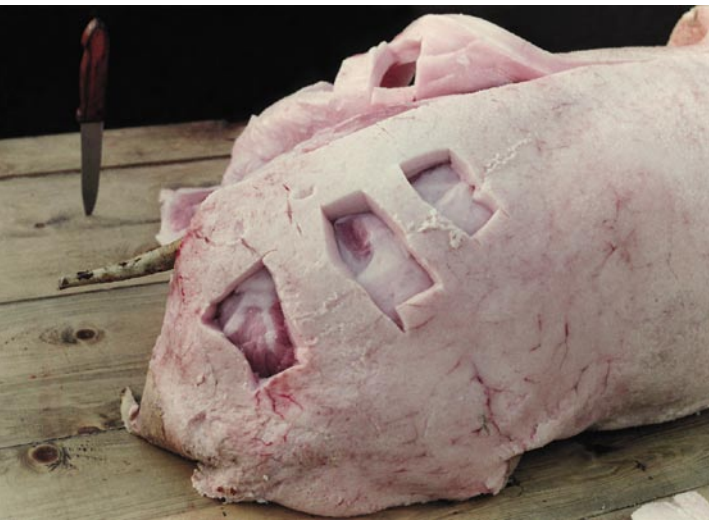
**Porcul**, *instalaţie, performance, 1999, porc, paie, acrilic, lemn, Sîngeorz-Băi, România*
**The Pig**, *installation, performance, 1999, pig, straws, acryl, wood, Sîngeorz-Băi, Romania*

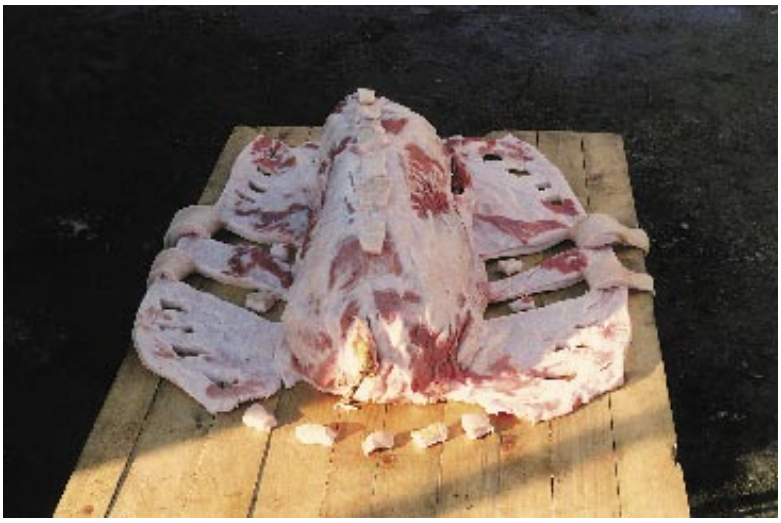
Maxim Dumitraş nu este deloc un autor utopic de proiecte – "capitole" ale propriei opere, simpozioane (întâlniri internaţionale ale creativităţii artistice, într-un loc al splendorii naturale – Sîngeorz-Băi). Pictează şi sculptează cu aceeaşi plăcere, face instalaţii şi land-art, recurge la aparatul de fotografiat şi la camera video pentru documentarea acţiunilor. Respectă tradiţia şi gustă experimentul. Creaţia sa include artă de muzeu, piese monumentale în aer liber, dar în acelaşi timp, nu ocoleşte "situaţiile" efemere. Orice material, "consacrat" sau nu, chiar cele extrase din registrul organic, pot fi învestite cu virtuţile semnului plastic – aceasta pare a fi deviza, în esenţă modernistă, a artistului. Cu menţiunea că relaţia multiramificată între artă şi viaţă este problematizată şi de cultura postmodernă, în numele pluralismului democratic, al apropierii culturii "înalte" de cea de masă (zonă atinsă de artist în proiectul Veşmânt – Locuire – Cuc), al "hiper-realismului" simulacrului.

Autorul grupează trei dintre operele sale din ultimii ani, sub sintagma Utopia splendorii. Formularea, ţinând seama de semantică şi de structura material-formală a respectivelor acţiuni-lucrări, trimite simultan la setea de ideal, la gravitate, luciditate, nostalgie şi ironie, în desfăşurarea evenimentelor nelipsind spontaneitatea şi spiritul ludic. Pe de altă parte, cele trei proiecte au verificat apetitul său pentru lucrul cu şi în mediul natural. Artistul este profund ataşat de ambianţa geografică ce-i marchează biografia pe termen lung. Pământul şi tot ceea ce este legat de el îl stimulează în trimiterea la valori şi atitudini fundamentale, în evocarea omului ca fiinţă lumească şi spirituală. Demersul său nu se îndreaptă spre sacralizarea rigidă, ci spre o reflectare asupra relaţiei între efemer şi peren. Splendoarea este un sinonim al vieţii care pulsează în jurul nostru sub toate formle psibile şi în care ne integrăm, dar şi al reperelor etice care motivează jertfa ca ofrandă

Maxim Dumitraş is an author, not at all utopian, of projects – "chapters" of his own work: symposiums, international meetings of artistic creativity in a location of nature splendor: Sîngeorz-Băi. He paints and sculpts with equal pleasure, makes installations and land-art, uses the camera or the video-camera in order to document the events. He respects tradition and likes experiment. His work includes museum art, monumental outside works and, in the same time, he doesn't avoid the ephemeral "circumstances". Any material, standard or not, even those coming from the organic stratum, can be invested with the virtues of artistic sign – this could be the motto, essentially modernist, of Maxim Dumitraş. However the multiple relation between art and life is also taken up by the postmodern visual culture in the name of democratic pluralism, of proximity between "high" culture and mass culture (an area approached by the artist in the project "Garment, dwelling – cuckoo"), of simulacrum "hyper-realism".

Maxim Dumitraş puts together three of his latest main works under the name Utopia of Splendor. The phrase, taking into account the semantics and the formal-material structure of the three actions-works, points simultaneously at the thirst for ideal, at gravity, lucidity, nostalgia and irony. We believe that spontaneity and playfulness in the development of events are not lacking either. The three projects checked out the author's appetite for work in and with natural environment. The artist is deeply attached to the geographic environment that marks his biography in the long run. The earth and everything connected to it stimulates him as it refers to fundamental values and attitudes and evokes the man as a worldly yet spiritual being. The approach tends not to a rigid sacralization but to a reflection on the ephemeral/perennial relation. Splendor is a synonym for life that pulsates in all forms possible around us but





ultimă. Când asemenea principii și adevăruri sunt erodate de comportamente deficitare sau aberante, de noxele politicului spre exemplu, când raportăm fragila condiție umană la cea a Universului, totul se transformă în Utopie.

**Târgu-Mureș. Interarteast – Atelier deschis. Simpozion de artă contemporană**

Maxim Dumitraș realizează o succesiune de structuri ale umanului și locuiri pe un traseu din curtea atelierelor până la galerie (aici, etapa finală și stabilă pe durata expoziției). Folosește lemnul ca pe un material de construcție – nu îl cioplește, cum făcuse de atâtea ori până acum, elaborează forme din "elemente" care, într-o gospodărie de la țară (și nu numai), ar aștepta stivuite să întrețină focul în sezonul rece. Asemenea amintiri domestice au inspirat, de altfel, soluția tehnică. Etapele proiectului pus în operă schițează însuși drumul existenței, ideea sacrificiului fiind și ea prezentă. Silueta umană culcată este asimiliată de alcătuirea arhitectonică – sugestia cultică rezultă din atitudinea primei, din planul și configurația, la un moment dat, ale celei de-a doua. Aceasta nu este singura interpretare posibilă – cea profană își face loc la rândul său: e vorba de legătura dintre casă și suflet, spiritul celui care o locuiește. Între ipostazele exterioarelor efemere, să nu uităm silueta-urmă ce colora pietrișul curții, motivul amprentei ce particulariza locul ("desen" antropomorf simplificat, în cazul de față) avea să se regăsească și în celelalte două proiecte. Albastrul

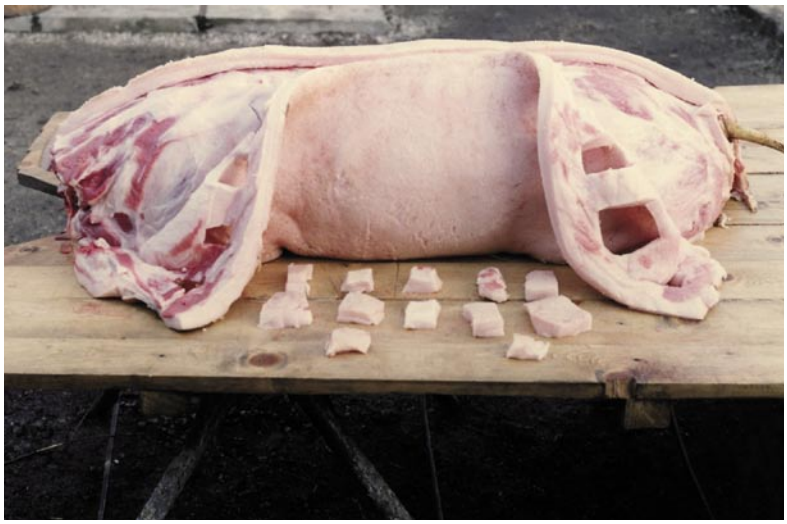
also for ethical criteria that motivate the ultimate sacrifice. When such principles and truths are corroded by defective or aberrant behavior, for instance by politics, when we relate the fragile human condition to that of the Universe, everything turns into a Utopia.

**Târgu Mureș. Interarteast – open workshop. Contemporary art symposium.**

Maxim Dumitraș makes a succession of ephemeral structures of the human and the dwelling on a trajectory going from the workshop courtyard to the gallery (here: the final and fixed presentation during the show). He uses wood as a construction material – not carving it as previously, – elaborates shapes out of "elements" that, in a countryside household (and not only), would be piled up waiting to be used for fire in the cold season. Such domestic remembrances have inspired the technical solution. The stages of the project draw up the line of existence and the idea of sacrifice is present as well. The human figure lying down is assimilated by the architectural composition – the cult-like suggestion comes from the attitude of the first one and from the configuration, at a given time, of the second. This is not the only possible interpretation – the profane one makes place: it would be the link between house and soul, the spirit living in it. Among the ephemeral outdoors works – let us not forget the trace-shape coloring the courtyard gravel – the (finger)print motive (here a



**Porcul**, *instalație, performance, 1999, porc, paie, acrilic, lemn, Sîngeorz-Băi, România*
**The Pig**, *installation, performance, 1999, pig, straws, acryl, wood, Sîngeorz-Băi, Romania*



domină cromatica lemnelor pictate, puritatea sa trimițând din nou spre sacrificiu; pe de altă parte, este o culoare mult prezentă în decorația caselor transilvane. Autorul își autodefinește stilistic "construcțiile" numindu-le minimaliste – subscriem, tipul demersului său și materialele utilizate într-acolo "bat", chiar dacă rezultanta nu ia mereu chipul unor geometrii severe, iar travaliul este executat de artist, nu de anonimi. Făptura-construcție capătă forma finală în galerie; noutatea față de înlemnirile anterioare este o "fereastră" tăiată în trupul său, aproape de lăcașul inimii luminate cu neonul – este fereastra sufletului, dar și o deschidere spre altă eră (mileniu) în existența omenirii (decodificări împărtășite/ confirmate de el însuși)… "Făptura-construcție", spuneam puțin mai sus – și gândurile și-au luat zborul, spre alte cuiburi: în casă locuiește trupul, în trup locuiește sufletul, corpul este un edificiu care creează grație ideii, și adesea nu supraviețuiește clădirii pe care a ridicat-o…

**Simpozionul Internațional de Artă Contemporană CarbonArt – Rădenii Vechi, Republica Moldova**

Referindu-se la lucrarea sa, Maxim Dumitraș folosește sintagma Utopia Splendorii, indicînd-o drept temă, subtema fiind "ideea Sacrificiului". Ca materiale esențiale, artistul recurge la cele ce reprezintă "oferta naturală" a locului: iarbă (cosită), lemne, nuiele (s-au adăugat culori și clișee foto voalate). Pe suprafața de teren avută

simplified anthropomorphic "drawing") was to be also found in the other two projects. Blue dominates the chromatic of painted woods, its purity referring once more to the idea of sacrifice. On the other hand, blue is a very frequently used color in decorating the Transylvanian houses. The author defines his "constructions" from a stylistic viewpoint as minimalist. We agree at the extent his approach and the materials used point that way, even if the result is not always shaped as severe geometrical figures and the handicraft is the artist's and not anonymous. The construction-being is given its final shape in the gallery. The new element as compared to previous wood work is a "window" carved in the body, close to the heart, lightened with neon: it is the window of the soul but also an opening to a new era (millennium) in the existence of mankind (interpretations confirmed by Maxim Dumitraș)… The "construction-being", as I said, along with the thoughts, already flew away to other dwellings: in the house lives a body, in the body lives the spirit, the body is the building that builds thanks to the idea and it rarely outlives the house it built up…

**The International Contemporary Art Symposium CarbonArt – Rădenii Vechi, Moldova Republic.**

Maxim Dumitraș refers to his work under the name Utopia of Splendor, which stands for the main theme whereas the sub-theme is the idea of Sacrifice. The artist uses essential materi-

la dispoziție, intervenția se desfășoră în etape, în datele land art-ei: "instrumente" simple pentru un demers limpede, cu un aparat simbolic ușor accesibil. Spirala din iarbă cosită indică perenitatea, ciclicitatea fenomenelor naturii, a vieții și a morții. Locul spiralei este luat apoi de personajul feminin modelat din fân, înconjurat de cercuri concentrice. "Corpul" este acoperit de nuiele ceea ce sugerează o flagelație. Femeia întrupează fertilitatea pământului, este "sediul central" al vieții, dar are totodată, în opinia sa, un impresionant potențial al sacrificiului. Femeia dă viață și, pentru a proteja existența, este gata să o jertfească pe a ei. Clișeele voalate, răspândite pe bucăți de lemn în apropierea acestui personaj, reprezintă visele sale doar de el știute, supuse și ele sacrificiului. "Razele" de lem din jurul "efigiei" feminine fac din ea un zeu solar, al speranței ce renaște mereu. Elementul antropomorf central este înconjurat de semne complementare, ca semnificație, mesajului principal. Trupul masculin fără chip, alcătuit din crengi, deasupra căruia "veghează" o stea și cuiburi de ciori, trimite la contextul politic totalitar de curând apus și la victimele sale. Structura piramidală din lemne pictate, coloana în zigzag, clădită din fragmentele unui trunchi de copac, omagiază la rândul lor splendoarea tragică a sacrificiului uman. În ziua vernisajului, autorul a înlăturat cu ajutorul publicului, structurile efemere care compuneau lucrarea sa, rămânând pe locul acestora, în iarba colorată, amprentele, în special aceea a personajului feminin. Urma, amintirea, mesajul, importanța sacrificiului durează peste limitele temporale ale evenimentului însuși... Pe de altă parte, dincolo de semantica generoasă, pe artist îl interesează forța semnului plastic, capacitatea creatorului de a valorifica estetic cele mai diferite materiale de lucru, cele mai simple aflate la îndemână, adesea cu funcționalități primare cât se poate de îndepărtate de cele ale instrumentarului tradițional al artelor plastice. Asociind elaborarea de artefacte cu intervenția de tip land art și cu happening-ul, Maxim Dumitraș a reușit să atragă atenția criticii și a publicului asupra proiectului său concretizat în ediția a doua a CarbonArt.

als that are the "natural offer" of the location: grass, wood, twigs (he added colors and fogged photos). The intervention on the land surface available unfolds in stages by the rules of land-art. Simple "instruments" are used for a clear approach, with an easily accessible symbolism. The grass helix signifies permanence, the cycles of natural phenomena, of life and death. The place of the helix is then taken by the feminine character shaped out of hay, surrounded by concentric circles. The "body" is covered with twigs suggesting a flagellation. The woman embodies the fertility of earth, it is the "womb" of life but also has, in Maxim Dumitraș's opinion, an impressive potential for sacrifice. The woman gives birth and in order to protect life she is ready to sacrifice her own life. The fogged photos on wood pieces by the side of this character represent her secret dreams, also subject to sacrifice. The "rays" of wood surrounding the feminine "effigy" make of her a solar god of always returning hope. The central anthropomorphic element is surrounded by complementary signs. The faceless male body made of branches, a star and nests of crows watching over him, refers to the totalitarian political context and to its victims. The pyramidal structure of painted wood, the crisscross column made of the fragments of a tree trunk also pay a tribute to the tragic splendor of human sacrifice. The day of the opening, the author, helped by the public, took down the ephemeral structures of the work leaving behind, in the grass now otherwise colored, the prints, especially that of the feminine character. The trace, the memory, the message, the importance of sacrifice, last longer than the time limits of the event itself… On the other hand, aside the rich semantics, the artist is interested in the power of artistic sign, in the capacity of the creator to value aesthetically the most varied materials, starting with the most simple and handy that often have primary functions extremely different from the usual artistic instruments. Associating the elaboration of artifacts with the land-art intervention and the happening, Maxim Dumitraș managed to draw the

**Sîngeorz-Băi.**
**Vremea sărbătorilor de iarnă**

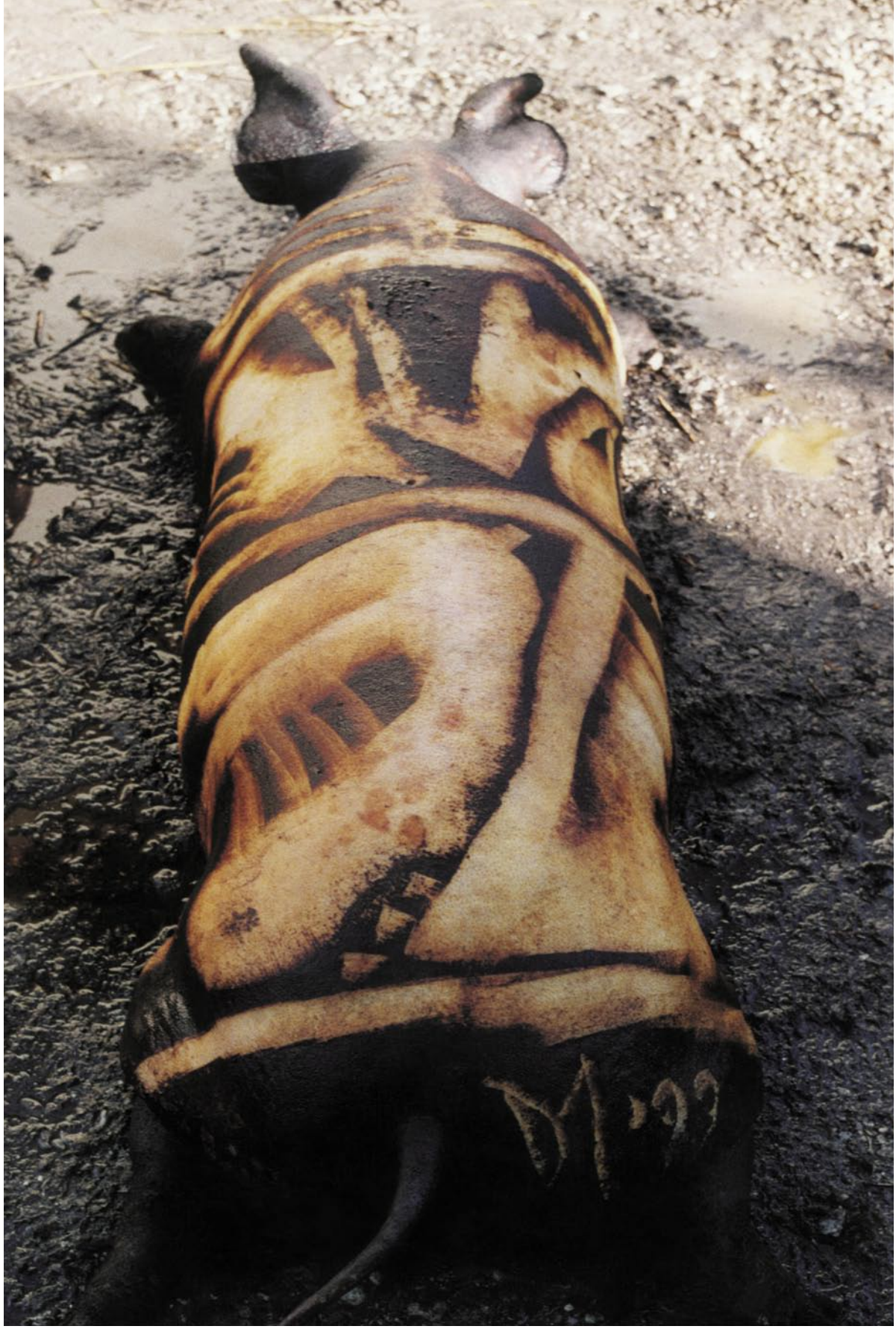
Maxim Dumitraș transformă ritualul tăierii porcului și primele faze ale pregătiriii acestuia întru așteptate delicii culinare, în act artistic. Vechi îndeletniciri din ograda țărănească devin performance art. Întru-un fel, un act de curaj și detașare, pentru a desfășura o experiență estetică. Stări în fond contradictorii se topesc într-un flux subordonat unui singur scop, cel care îl îndeamnă pe artist sa transfere însuși cotidianul, mai mult, evenimentele sale, în registrul

attention of critics and public on his project at CarbonArt second edition.

**Sângeorz-Băi. Winter holidays.**

Maxim Dumitraș transforms the ritual of slaughtering the pig and the first steps in preparing the meat for the awaited delicious meals into an artistic act. The ancient customs of the countryside household become performance art. Somehow it is a courageous act of detachment in order to develop an aesthetic experience. Contradictory feelings melts in a flux subordinated to only one purpose: the incentive for the

**Porcul**, *instalație, performance, 1999, porc, paie, acrilic, lemn, Sîngeorz-Băi, România*
**The Pig**, *installation, performance, 1999, pig, straws, acryl, wood, Sîngeorz-Băi, Romania*





**Porcul**, *instalație, performance, 1999, porc, paie, acrilic, lemn, Sîngeorz-Băi, România*
**The Pig**, *installation, performance, 1999, pig, straws, acryl, wood, Sîngeorz-Băi, Romania*

creativităţii. Amintirile din copilarie – din nou, punct de plecare; bucuria celor mici, tristeţea celor maturi, care hrăniseră, crescuseră animalul urmând a fi sacrificat. Da, tema sacrificiului reapare şi în acest proiect, dar coordonatele sunt altele. Jertfa se integrează acum firescului pregătirilor de Crăciun. Contextul afectiv fiind schimbat, spiritul ludic influenţează etapele, desfăşurarea procesului devenit artistic, inspiră poate felul cum sunt înrebuinţate componentele organice în această acţiune. El îi determină pe coparticipanţii săteni ca, fără să se abată de la "operaţiunile" obişnuite, să le privească din alt unghi, îi "manipulează", mai ales când toţi contribuie la realizarea "nodului gordian" din intestinele umflate cu aer ale animalului, acestea legând între ele componentele carnale ale unei "cine de taină".

Tema amprentei se regăseşte la rându-i în urma porcului pârlit, pe stratul de paie. Artistul pictează, desenează, sculptează cu materia primă de care dispune acum – vezi urma lăsată cu degetele în stratul de făină şi sare de pe trupul animalului, motivele parcă totemice, scrijelite pe acelaşi "suport" (pielea), bucăţile de grăsime tăiate ordonându-se pe corpul inert şi în jurul său ca într-o instalaţie minimalistă... Totul a fost înregistrat fotografic şi pe bandă video, un performance, între atâtea altele, care provoacă limitele convenţiilor larg acceptate, în numele artei, al libertăţii de expresie. Demersul său îşi are posibile rădăcini în îndrăsneala orgolioasă a lui Duchamp şi aminteşte, într-un registru domestic, altul decât cel grav-protestatar-purificator, de acţionismul vienez. Experimentul lui de la Sîngeorz-Băi a mizat pe oferta unui discurs formal-cromatic deloc surprinzător în legitatea sa internă, instrumentat cu mijloace de-a dreptul surprinzătoare.

artist to transfer the day-to-day activities on the level of creativity. The childhood memories are again a starting point: the joy of the little ones, the sadness of the adults who had fed and bred the animal they are going to sacrifice. Yes, the sacrifice theme comes up in this project too but on different coordinates. The sacrifice is now a natural part of the preparations for Christmas. The affective context being changed, the playfulness influences the stages in the developing process, now artistic, and inspires the way in which the organic components are used. The artist makes the co-participant villagers to look at the usual "operations", followed strictly, in a different way. He manipulates them especially when they all contribute to the making of the Gordian knot out of the pig intestines full of air that tie up the meat for a "Last Supper".

The (finger)print theme is also present as the trace of the singed pig on the hay layer. Maxim Dumitraş paints, draws, sculpts with the raw material he has at hand – see the trace of his fingers in the flour and salt on the animal body, the somewhat totemic motives scratched on the pigskin, the cut out lumps of fat arranged on the body and around it as in a minimalist installation… Everything was recorded on videotape and photographed; a performance among many others that challenge the limits of widely accepted conventions in the name of art and freedom of expression. The artist's approach has its possible roots in Duchamp's arrogant dare and reminds, on a domestic level and not at all on the serious-protesting-purifying one, of the Viennese actionism. Maxim Dumitraş's experiment in Sîngeorz-Băi played on a formal-chromatic discourse with no surprise in its internal rules but using very surprising means and instruments.

# *Sacrificiu, foc, ritual.*
# *Sacrifice, Fire, Ritual.*

## Considerații în jurul unor motive, teme şi simboluri ale artei lui Maxim Dumitraş
## Considerations on Motives, Themes and Symbols in Maxim Dumitraş's Art

**Marcel Tolcea**

**Lemnul de acasă**, *instalație, 2002, 3 m³ lemn, acrilic, Sîngeorz-Băi, România*
**Homeland wood**, *installation, 2002, 3 m³ wood, acryl, Sîngeorz-Băi, Romania*

## Premisele unei abordări conținutistice

Maxim Dumitraș este un artist conștient de "instrumentele" cu care operează. Eu cred că el are o întreită intuiție și uzanță a conceptelor sale de lucru. Mai întâi, o intuiție și o uzanță etnologică, pe care o exersează într-un mod natural și la care se referă într-un soi de polemică implicită. Multe din obiectele de-a gata care fac parte din arta sa – pictură, sculptură, performance – vin chiar din viața de fiece zi, din trăitul oamenilor de lângă el, unde ele nu semnifică, ci folosesc.

În al doilea rând, el operează cu coduri culturale – mai ales atunci când se referă la obiceiurile legate de calendarul țăranului – pe care le plasează nu în contexte artificiale, revolute, ci într-un prezent deritualizat, incapabil să rezoneze la asemenea sensuri. Figura retorică exprimând cel mai bine această contradicție este oximoronul, adică alăturarea unor calități, sensuri care sunt antagonice. Cel mai clar exemplu este chiar pielea porcului pârlită cu tot soiul de semne ce țin mai degrabă de arta tatuajului decât de obiceiurile populare. Sau, ca să mă refer la unele "accidente", aș semnala aici faptul că singurul element non-natural în lucrările lui Maxim Dumitraș sunt niște bucăți de film fotografic. Ele pot sugera chiar imposibilitatea conviețuirii celor două lumi ce se exprimă, oximoronic, prin scoarță și celuloid.

În fine, a treia lectură este cea simbolică, arhetipală, care se folosește de elementele unei spiritualități perene, cum ar fi lemnul, focul, rugul, cecul, masa ritualică, sacrificiul, ritualitatea. Astfel, mi se pare evident faptul că majoritatea lucrărilor lui Maxim Dumitraș care sunt construite din butuci de lemn, crengi, nuiele devin altare, adică

## Preliminaries for a content approach

Maxim Dumitraș is an artist aware of the "instruments" he operates with. I think that he has a threefold intuition and ability to use his working concepts. Firstly, an ethnological intuition and usage ability that he naturally uses. He refers to it in a kind of implicit polemic. Most of the objects he created – painting, sculpture, performance – come from the everyday life of the people who surround him, some of them do not signify but use.

Secondly, he operates with cultural codes – especially when referring to customs in the peasant calendar – that he places not in over aged artificial contexts but in de-ritualized present, incapable to react to such meanings. The rhetoric trope that best expresses this contradiction is the oxymoron, that is joining antagonistic features or meanings. The clearest example is the pigskin burnt with various signs sending rather to the tattoo art than to folk customs. Or, if I am to refer to some "accidents", I'd note here the fact that the only non-natural elements in Maxim Dumitraș's work are some fragments of photo film. They might even suggest the impossibility of cohabitation between the two worlds illustrated, oxymoronically, by wood and celluloid.

Finally, the third interpretation is the symbolic, archetypal one using elements of perennial spirituality such as wood, fire, pyre, circle, altar, sacrifice. It seems obvious to me that most of Maxim Dumitraș's works made of wood logs, branches, twigs become altars, strictly delimitated spaces from the profane. Some of the wood constructions evoke sacrificial pyres but also the pyramids, still waiting for ignition, combustion.

**Fânul**, *instalație, 1997, Simpozionul Internațional "CarbonArt", Chișinău, Republica Moldova, 60 x 60 m, 15m³ lemn, 1 tonă fân*
**The Hay**, *installation, 1997, "CarbonArt" International Simposium, Chișinău, Republic of Moldova, 60 x 60 m, 15m³ wood, 1 tonne hay*

spaţii strict delimitate de lumea profană. Unele construcţii din lemne suprapuse evocă ruguri sacrificiale, dar şi forme piramidale, ce par a aştepta aprinderea, combustia. Această din urmă lectură este cea care mă interesează cel mai mult şi, în cele ce urmează, voi încerca să arăt că toate motivele, temele, simbolurile enumerate construiesc o hermeneutică pe deplin coerentă, că ele alcătuiesc un adevărat hăţiş de sensuri solidare, ce îşi răspund, se întrepătrund sau sunt complementare. Mai mult decât atât, reflecţia teoretică ce-i însoţeşte lucrările în anumite momente ale creaţiei sale, dovedeşte un dublu registru: descifrare şi încifrare. Textul cel mai clar este cel referitor la tabăra "CarbonART", unde autorul îşi explică simbolurile, fără însă a dezvălui tâlcurile ce le unesc.[1] Astfel, aflăm că lemnul simbolizează soarele, că spirala reprezintă eternitatea, că triunghiul este trinitatea, că lucrările sale vorbesc despre ofrandă şi sacrificiul uman. Mai mult de atât, Maxim Dumitraş face aluzie la ceea ce s-ar numi o sui-generis "limbă de lemn". Într-un articol dedicat sensurilor spirituale ale lemnului[2] încercam să arăt că marile religii atribuie în mod special termenilor din regnul vegetal o încărcătură aparte, cu deosebire în ceea ce priveşte copacul. Pentru hermetişti, regnul vegetal era locul unui alfabet sui-generis al prezenţei divinului în lume. Este vorba aici despre celebrele "signaturi" despre care Crollius, un hermetist din secolul al XVII-lea, a scris în limba latină un tratat (tradus în franceză în 1624, Traité des signaturas), unde găsim o superbă interogaţie cu privire la alfabetul de lemn al naturii: "Nu este oare adevărat că toate ierburile, plantele, arborii şi celelalte, provenind din măruntaiele pământului, sunt tot atâtea cărţi şi semne magice?"[3]

### Despre rit ca artă cosmogonică

A devenit deja un truism constatarea că trăim într-o lume profană, mai bine spus desacralizată.

1 Proiect regional al Centrelor Soros pentru Artă Contemporană, 5-25 iulie, 1996, publicaţie apărută în 1997.
2 "Cer podit cu lemn viu", în revista Arca, nr. 7-8-9, 2002, p. 54.
3 Citat de Michel Foucault, Cuvintele şi lucrurile, în româneşte de Bogdan Ghiu şi Mircea Vasilescu, Bucureşti, Univers, 1996, p. 61.

This is the interpretation that interests me most and, here below, I shall try to demonstrate that all the themes and motives built in a fully coherent hermeneutic, are a net of interwoven or complementary connected meanings.

More than that, the theoretical considerations accompanying the works at different stages of the creative process point to two levels: deciphering and enciphering. The clearest text is the one about "CarbonART" art camp where the author explains his symbols without unveiling their unifying mystery.[1] We find out that wood symbolizes the sun, that the helix represents eternity, the triangle the trinity, generally that his works are about ritual gift and human sacrifice. More than that, Maxim Dumitraş alludes to what we could call a sui generis "wooden language". In an article about the spiritual meanings of wood,[2] I was trying to show that great religions value in a special way everything related to wood. For ages, people have used a special language that would give to vegetal terms and particularly to the tree a special meaning. For the hermetic disciples, the vegetal reign was a special place of the divine presence in the alphabet. This refers to the famous "signatures" that Crollius (a 17th century hermetic thinker), wrote about in a treatise in Latin; this was translated into French in 1624, as Traité des signatures. Here we can find a wonderful interrogation concerning nature's wooden alphabet: "Wouldn't it be true that all herbs, plants, trees and the rest, coming from the earth's womb, are actually books and magical signs?"[3]

### About ritual as cosmological art

It is a common place to say that we live in a profane, desacralized world. For over 500 years, the European man defines his identity in a secularized cosmos, that is a cosmos from which any

1 Regional Project of the Soros Contemporary Art Centers, July 5-25, 1996, papers published in 1997.
2 "Cer podit cu lemn viu" [Sky with living wooden floor] in Arca magazine, no. 7-8-9/ 2002, p. 54.
3 Quoted by Michel Foucault, Cuvintele şi lucrurile [The Words and the Things], translated from French by Bogdan Ghiu and Mircea Vasilescu, Bucharest, Univers, 1996, p. 61.

De mai bine de 500 de ani, omul european își definește identitatea într-un cosmos secularizat, adică într-un cosmos din care a fost izgonită orice instanță supraumană. Observația se cuvine însă imediat nuanțată, fiindcă nu este vorba doar despre componenta religioasă,[4] creștină în cazul nostru, a omului european, ci și despre una mai largă, cea a sacralității.[5] Asta înseamnă că, din perspectiva religiei, teocentrismul – care fixa Divinității nu numai un loc central, ci și omniprezența calitativă – a fost înlocuit cu o concepție accentuat antropocentrică, iar concepția despre lume ca organism viu[6] a cedat locul pozitivismului și determinismului mecanicist. Și filozofia, și știința, și morala au validat această retragere cu un triumfalism abia reținut, iar ceea ce ar mai putea să fie nostalgia unei conviețuiri aurorale cu Realitatea supraumană se regăsește poate numai în artă.

În Prefața la Inițieri, rituri, societăți secrete, Mircea Eliade deplânge această fracturare pe verticală a omului, regăsind totodată în ea, parodoxal, originalitatea "omului modern".[7] O dată cu asumata autoexilare, "omul modern" a pierdut chiar și propriul său "metabolism" al relației cu lumea, fiindcă dispariția sacralității a atras cu sine și dispariția celorlalte elemente însoțitoare și, înainte de orice,

4 Prin religie înțelegem, într-o definiție extrem de lapidară, ansamblul de norme și practici riguros organizate și cu validitate socială în ceea ce privește relația cu Divinul.
5 Sfera sacralității este mai amplă decât cea a religiosului, incluzând tot ceea ce se opune profanului. Simplificând din nou lucrurile, aș spune că diferența dintre cele două aspecte se poate transfera parțial în relația dintre credință și superstiție.
6 Concepția despre universul viu poartă numele de hilozoism, ceea ce s-ar traduce prin "materie animată, ființă". Pentru explicitarea conceptului și a altor viziuni asupra cosmosului în antichitate, iată un citat rezumativ din Andrei Cornea, Scriere și oralitate în cultura antică, București, Editura Cartea Românească, 1988: "Pentru grec, humea este un sistem organic, o ființă (zoon), cum arată Platon în Timaios, un kosmos guvernat de o coerență interioară, de un logos, ca la Heraclit sau la stoici. Iar dacă, multe veacuri mai târziu, Plotin, influențat de Orient, vede fenomenele Universului, precum astrele, în chipul unor litere (grammata) ce alcătuiesc marele text al destinului universal, alți neoplatonicieni, mai apropiați aici de vechiul spirit elenic, vor vedea în Univers (kosmos) nu numai cea mai bună ființă (to ariston zoon), ci un imens discurs oral, un dialogos, cu nenumărate voci (phonai) […]" (p. 81).
7 Paris, Gallimard, 1959, pp. 11-12.

superhuman entity has been banished. However, this statement needs further variation as we are not merely speaking of the religious component,[4] Christian in this case, but also of the larger sacred one.[5] This means that, from a religious viewpoint, theocentrism – characterized not only by the central position of the Divinity but also by its qualitative omnipresence – has been replaced with a consistent anthropocentric conception and that the world as a living body[6] conception has been replaced by positivism and mechanic determinism. Philosophy, science and morals validated this retreat almost triumphantly and what could still be the nostalgia of life in the presence of superhuman Reality can only be found in art.

In the preface to Initiations, rites, secret societies, Mircea Eliade accuses this vertical fracture of man whereas he paradoxically finds in it the originality of "modern man".[7] Along with the self-exile he assumes, the "modern man" lost even his own "metabolism" in relation to the world because the disappearance of the sacred brought about the disappearance of the accompanying elements, foremost founding elements: myth, initiation, ritual. It is interesting to note in Eliade's reflection upon what he calls the "nostalgia of origin", that the

4 By religion I understand, briefly, the organized sum of rules and practices, socially validated in the relation to the Divinity.
5 The sacred area is larger than the religious one including all that is opposed to profane. Simplifying again, I'd say that the difference between the two aspects can be partially transferred in the relation between faith and superstition.
6 The conception about the living universe is called hilozoism, which can be translated by «animate matter, being». As an explanation of the concept and other visions about the universe in Ancient Greece, here is a quotation from Andrei Cornea, Writing and speech in ancient culture, Bucharest, Editura Cartea Românească, 1988: "For the Greek, the world is an organic system, a being (zoon) as Plato shows in Timaios, a kosmos governed by inner coherence, by logos as in Heraclit or the stoics. And if, many centuries after, under the influence of oriental thinking, Plotin sees the phenomena of universe as letters (grammata) that make the great text of universal destiny, other neo-platonic thinkers, closer to the Hellenic spirit, see the universe (kosmos) as the "best being" (to ariston zoon) and also a huge oral discourse, a dialogos with innumerable "voices" (phonai)", p. 81.
7 Paris, Gallimard, 1959, p. 11-12.

**Sacrificiu**, *instalaţie, 1997, fân, lemn, 8 x 8 m, Simpozionul Internaţional "CarbonArt", Chişinău, Republica Moldova*
**Sacrifice**, *installation, 1997, hay, wood, 8 x 8 m, "CarbonArt" International Simposium, Chişinău, Republic of Moldova*

**Lemnul**, *instalaţie, 1996, Simpozionul Internaţional de Artă, "Interarteast", 10m³ lemn, acril, Târgu Mureş, România*
**The Wood**, *installation, 1996, "Interarteast" International Art Simposium, 10m³ wood, acryl, Târgu Mureş, Romania*

întemeietoare: mitul, inițierea, ritualitatea. Interesant în reflecția lui Eliade asupra a ceea ce el a numit "nostalgia originilor" este faptul că savantul român a dedicat două cărți distincte dispariției mitului și inițierii, în timp ce reflecția asupra dispariției ritualului în lumea modernă lipsește aproape total. Cum bine se știe, ritualitatea constituie o componentă esențială a oricărei religii, ritul nefiind altceva decât mitul în act. Or, cum mitul este în mod esențial povestea unei întemeieri cosmologice, ritualul regăsește în gest acel moment primordial, illo tempore, conform formulei consacrate de Eliade, în care lumea s-a ivit datorită unui sacrificiu. Cu alte cuvinte, ritul înseamnă exprimarea în act a unei realități "tari", sacre, în relație cu realitatea supraumană. În sanscrită, rita înseamnă ordine cosmică, adevăr, lege morală, ceea ce trebuie îndeplinit. Dar sacrificiul semnifică – tocmai datorită acestei imitații a momentului zero al omenirii – garanția existenței cosmosului. Prin sacrificiu ritualic, omul – respectând gestul arhetipal – învârtește roata vieții și ia parte la menținerea lumii și a ordinii universale.

Nu întâmplător, în mitologia indiană, atât vedică, hinduistă, cât și budistă, roata este simbolul timpului (spițele ei corespund zilelor, lunilor sau anotimpurilor) și al devenirii ciclice, expresia ordinii universale (sociale și cosmice); ea este identificată cu Brahman, Praja-pati sau Ishvara, care au pus-o în mișcare cu ajutorul sacrificiului.[8]

Deși nu mi-am propus să mă refer în cele ce urmează la tipologia riturilor, câteva distincții se cuvin a fi făcute. J. Cazaneuve, de pildă, distinge trei tipuri fundamentale:

1. rituri complementare (tabuurile, purificarea, rituri de trecere);

2. rituri magice (incantația, rituri de ascensiune, magia contagioasă);

3. rituri religioase (ofranda, sacrificiul, rugăciunea).

Primele îndepărtează impuritatea, riturile magice manipulează forța magică, iar riturile religioase pun omul în contact cu un principiu sacru.[9]

8 Sergiu Al-George, Note la Bhagavad-Gita, p. 112.
9 Sociologie du rite, Paris, PUF, 1971, pp. 34-35.

Romanian scholar wrote two different books about the disappearance of myth and initiation but the reflection about the disappearance of rite in the modern world is lacking. As it is well known, ritual is an essential component of any religion, as rite is precisely enacted myth. And as myth is essentially the story of a cosmological foundation, the rite calls in the gesture of primordial time, illo tempore to use Eliade's consecrated formula, when the world was begotten through sacrifice. In other words, rite is the reenactment of a "strong", sacred reality, in relation with the superhuman reality. In sanskrit rita means cosmic order, truth, moral law, what has to be fulfilled. But sacrifice is – precisely because of this imitation of the zero moment of mankind – the guarantee of cosmos existence. Through ritual sacrifice, man – repeating the archetypal gesture – spins the wheel of life and participates to world preservation and universal order.

It is not by chance that in Indian mythology, Vedic, Hindu as well as Buddhist, the wheel is the symbol of time and cyclical change, expression of universal order (cosmic and social). It is identified with Brahman, Prajapati or Ishvara that gave it the first spin through sacrifice.[8]

Although it is not my purpose to talk about rite classification, some distinctions need to be made. J. Cazaneuve for example distinguishes three fundamental types:

1. complementary rites (taboo, purification, passing rites);

2. magical rites (incantation, ascension rites, contagious magic);

3. religious rites (gift, sacrifice, prayer).

The first ones eliminate impurity, the magical rites manipulate magical force and religious rites establish contact between man and a sacred principle.[9]

René Guenon distinguishes profane rites from non-profane rites with a subtle difference between "initiatic rite" and "initiation rite". While the initiatic rite is reserved to an elite, well

8 Sergiu Al-George, Note la Bhagavad-gita, p. 112.
9 Sociologie du rite, Paris, PUF, 1971, p. 34-34.

René Guénon distinge riturile profane de riturile nonprofane, făcând o subtilă diferențiere între "ritul inițiatic" și "ritul de inițiere". În timp ce ritul inițiatic este rezervat unei elite deja avansate pe treapta desăvârșirii spirituale, ritul de inițiere conferă ceea ce Guénon numește "influența spirituală".[10] Sintagma "rituri de inițiere" este folosită de sociologi, antropologi și de istoricii religiilor, pentru a desemna aspectul social sau religios. Pentru a sublinia caracterul mistic, ezoteric, se folosește formula "mituri inițiatice".[11]

**Sacrificiul ca act liturgic**

La finele veacului al XIX-lea, mai precis în 1899, apărea un articol devenit clasic pentru orice referire la teoria sacrificiului, publicat de Marcel Mauss și Henri Hubert în revista Année sociologique.[12] Studiul trebuie citit cu o atenție specială, fiindcă oferă fertile piste de interpretare, dincolo de grila sociologică. Astfel, chiar primul capitol se deschide cu o cronologie a sensurilor noțiunii de sacrificiu, de la dar, la hrană și apoi la contract.

Sacrificiul, conform mai vechilor cercetări ale lui Tylor, a fost, la origine, un dar pe care primitivii l-au făcut ființelor supranaturale. Cu timpul, pe măsură ce zeii au devenit tot mai mari și s-au îndepărtat de om, necesitatea de a continua transmiterea acestui dar a dat naștere riturilor sacrificiale. În acest fel, darului i-a urmat omagiul, după care acesta s-a transformat în abnegație și renunțare, până la sacrificiul de sine.[13]

Dar traseul stabilit de Tylor nu îi mulțumește pe cei doi sociologi, care consideră că prima explicație rațională a sacrificiului îi aparține lui R. Smith,[14] care pornește de la totemism. De vreme ce totemul este ruda adoratorilor, de vreme ce aceștia au același sânge și aceeași carne, ritul are

10 Aperçus sur l'ésotérisme chrétien, Editions traditionnelles, ediția 1983, p. 19.
11 Pierre Riffard, Dictionnaire de l'ésotérisme, Paris, Payot, e. 1993, p. 289.
12 Pp. 29-138. Textul a fost reprodus în ?, Paris, Les Éditions de Minuit, 1968, pp. 193-307.
13 Civilisation primitive, II, cap. XVIII.
14 Articolul Sacrifice, în Encyclopaedia Britannica – Religion of Semites, Gifford Lectures, first ed. 1890, apud art. cit.

advanced on the ladder of spiritual perfection, the initiation rite offers what Guenon names "spiritual influence".[10] The phrase "initiation rites" is used by sociologists, anthropologists or religion historians in order do designate the social or religious aspect. In order to underline the mystical, esoteric side the phrase "initiation myths" is used.[11]

**Sacrifice as liturgical act**

At the end of the 19th century, in 1899 to be precise, Marcel Mauss and Henri Hubert were publishing in Année sociologique magazine an article that would become a classic for any reference to the theory of sacrifice.[12] The study has to be read with special attention as it offers fertile ways of interpretation beyond the sociologic pattern. The very first chapter starts with a chronology of the meanings of sacrifice, going from gift to food and to contract.

Sacrifice, according to Tylor's previous research, was at first a gift that primitive man made to supernatural beings. In time, as the gods became greater an greater moving farther and farther away from humans, the need to keep making this gift begot the sacrificial rites. Gift was followed by worship that, in its turn, changed into abnegation and self-renouncement going all the way to self-sacrifice.[13]

But the outline established by Tylor is not satisfactory for the two French sociologists and they consider that the first rational explanation of sacrifice belongs to R. Smith[14] who starts with totems. As totem is the next of kin of adorers, as they have the same flesh and blood, the rite is meant to maintain and guarantee community life. And the easiest ways to obtain that are "blood

10 Aperçus sur l'ésotérisme chrétien, Editions traditionnelles, 1983, p. 19.
11 Pierre Riffard, Dictionnaire de l'ésotérisme, Paris, Payot, 1993, p. 289.
12 Pp. 29-138. The text was reprinted in ?, Paris, Edition Minuit, 1968, p. 193-307.
13 Civilisation primitive, II, ch. XVIII.
14 "Sacrifice" in Encyclopaedia Britannica – Religion of Semites, Gifford Lectures, 1890, apud art.cit.



**Cathar**, *instalație, 2005, 10m³ lemn, acril, 30 x 6 x 6 m, Sainte Colombe sur L'Hers, Franța*
**Cathar**, *installation, 2005, 10m³ wood, acryl, 30 x 6 x 6 m, Sainte Colombe sur L'Hers, France*

**Cathar**, *instalaţie, 2005, 10m³ lemn, acril, 30 x 6 x 6 m, Sainte Colombe sur L'Hers, Franţa*
**Cathar**, *installation, 2005, 10m³ wood, acryl, 30 x 6 x 6 m, Sainte Colombe sur L'Hers, France*

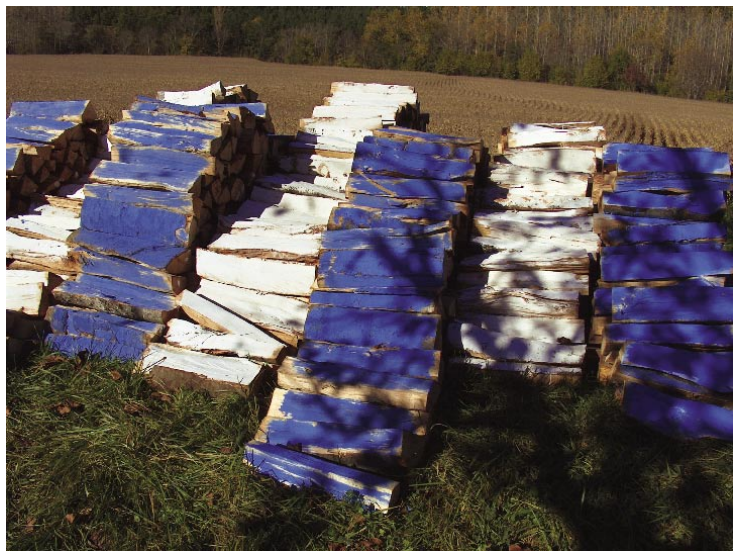
ca obiect tocmai întreținerea și garantarea vieții comune. Iar mijloacele cele mai simple de a obține acest rezultat sunt "alianța de sânge" și "masa în comun". Or, sacrificiul nu se distinge de asemenea practici, ci constituie chiar masa în cursul căreia credincioșii, mâncând totemul, se asimilau cu și își asimilau totemul. Uciderea sacrificială nu avea alt scop decât de a permite consumarea unui animal sacru și deci, interzis. Din acest tip de sacrificiu comun, Smith a dedus sacrificiile expiatorii sau propițiatoare, adică piacula sau sacrificiile-daruri ori onorarii. Ar fi interesant de remarcat că teoria lui Smith a fost preluată tacit de unul dintre cei mai importanți cercetători ai simbolului, René Alleau, care atrage atenția că ospățul comun ritual al vânătorilor primitivi este cea mai veche ceremonie mitico-rituală pe care o cunoaștem, iar procesul magic, de asimilare a forțelor vitale prin mâncare, ar fi prima lecțiune simbolică a omului.[15] De altfel, actul mâncării este departe de a fi unul pur biologic și deci lipsit de orice conotație metafizică. În marile religii ale lumii, mâncatul este sinonim cu înțelegerea profundă a lucrurilor și este o exprimare în act a aproprierii, a metabolizării ideatice a lumii. Sergiu Al-George explică acest lucru în tradiția indiană arătând, în Note la Bhagavad-Gita, că lumea obiectivă (vishaya) era considerată drept hrană (anna) a simțurilor, iar cunoașterea era asemuită unui act alimentar. În Upanișade (Katha-Upanișad, III, 4) lumea obiectivă era comparată cu o pășune, iar simțurile erau asemuite cu caii care pasc pe ea. "În cele mai vechi speculații mitologice, actul alimentar avea un caracter sacru, fiind considerat ca un sacrificiu prin care erau hrăniți zeii ce sălășluiesc în corp (Brihad-aranyaka-Upanișad, V, 9, 1 și Aitaraya-Upanișad, I, 2, 1-5). De altfel, întreaga activitate senzorială era considerată un sacrificiu menit să hrănească și să susțină divinitățile panteonului interior care prezidau activitatea simțurilor sau chiar se identificau cu ele. Această concepție explică de ce lumea obiectivă mai este numită și

15 La Science des symboles, Paris, Payot, 1977, pp. 72-73.

alliance" and "shared meal". And sacrifice is no different from such practices but it is the meal proper when the believers, eating the totem, assimilated the totem and identified with it. The sacrificial killing had no other purpose than to consume a sacred animal, a forbidden one. This common sacrifice was further classified by Smith into expiatory and propitiatory sacrifices, that is piacula or gift-sacrifices and fees. It is interesting to note that Smith's theory has been tacitly borrowed by symbol researcher René Alleau who points to the fact that the common ritual feast of primitive hunters is the most ancient mythical-ritual ceremony known and the magic process of vital forces assimilation through food would be the first symbolic lesson of man.[15] Besides, the action of eating is far from being just a biological gesture lacking metaphysical connotation. In any great religion, eating is synonymous with profound understanding of things and expression of appropriation, idea metabolism of world. Sergiu Al-George explains all that for the Indian tradition showing, in Notes to Bhagavad-Gita, that the objective world (vishaya) was considered food (anna) of the senses and knowledge compared to alimentation gesture. In the Upanishads (Katha-Upanishad, III, 4) the objective world was compared to a green field and the senses to the horses that graze. "In the most ancient mythological speculations the alimentation gesture was sacred and was considered a sacrifice to feed the gods that dwell inside the body (Brihad-aranyaka-Upanishad, V, 9, 1 and Aitareya-Upanishad, I, 2, 1-5). The whole sensorial activity was considered a sacrifice meant to feed and sustain the divinities if the inner pantheon that leaded the activity of the senses or even identified with them. This conception explains why the objective world is also called bhogya, «object to be enjoyed or eaten», and the knowing subject is called bhoktri, «the one who has joy or food». [16]

15 La Science des symboles, Paris, Payot, 1977, p. 72-73.
16 Filosofia indiană în texte [Indian Philosophy in texts], București, Editura Științifică, 1971, p. 111-112.

**Cathar**, *instalaţie, 2005, 10m³ lemn, acril, 30 x 6 x 6 m, Sainte Colombe sur L'Hers, Franţa*
**Cathar**, *installation, 2005, 10m³ wood, acryl, 30 x 6 x 6 m, Sainte Colombe sur L'Hers, France*



bhogya, "obiect de care trebuie să te bucuri sau să-l mănânci", iar subiectul cunoscător este numit bhoktri, "cel care are parte de bucurie sau de mâncare".[16]

Pentru evrei, primele sacrificii au fost cele oferite de Cain și Abel, urmând apoi cele ale lui Noe, ale patriarhilor, pentru ca exodul în Egipt să fie marcat de primul sacrificiu pascal. După perioada sanctuarului din deșert, sanctuarul permanent a fost stabilit la Silo. Interesantă este rădăcina cuvântului sacrificiu în ebraică, qorbqn, care înseamnă "a apropia".[17] Conform lui Mauss și Hubert, Leviticul reduce toate sacrificiile la patru forme fundamentale: olâ, hattât, shelamim, minhâ.

Autorii Enciclopediei iudaismului intră în detalii mai specioase și arată că fiecare dintre sacrificiile enumerate mai sus, la care ei adaugă sacrificiul numit acham, cunoaște numeroase particularizări în funcție de diversele situații concrete. Olâ este "ofranda de fum" și înseamnă paisprezece tipuri de sacrificii, printre care și cele cotidiene. Shalamim ține de "ofrandele pacifiste", hattât este "ofranda expiatorie", iar acham înseamnă "ofranda pentru păcat". Spre deosebire de toate acestea – care se referă la animale –, minhâ este "ofranda de grâne", de ulei și tămâie.[18]

În majoritatea marilor religii, sacrificiile se pot clasifica în trei mari categorii:

1. cele oferite ca semn de supunere;

2. cele care cer grația divină și

3. cele care sunt semnul căinței.

Ceea ce mi se pare interesant și cu totul aparte la sacrificiile cu animale este distribuția rolurilor între sacrificator și preot. Sacrificatorul putea îndeplini toate actele sacrificiale, cu excepția celor ce se refereau la răspândirea sângelui și stropirea pe și în jurul altarului sau dispunerea lemnului de foc.

16 În Filozofia indiană în texte, București, Editura științifică, 1971, pp. 111-112.
17 Dictionnaire encyclopédique du judaïsme, coordonnateur Geoffrey Wigoder, les Editions du Cerf, 1993, cap. "Sacrifices et offrandes", p. 991.
18 Ibidem, pp. 992-994.

For the Jews, the first sacrifices were that of Cain and Abel, followed by Noah, the patriarchs and the exodus in Egypt was marked by the first Pascal sacrifice. After the period of the desert Sanctuary, the permanent sanctuary was established in Silo. The root of the word sacrifice in Hebrew is most interesting, qorbqn, meaning "to get closer".[17] According to Mauss and Hubert, the Leviticus reduces all sacrifices to four fundamental forms: olâ, hattât, shelamim, minhâ.

The authors of the Judaism Encyclopedia go into further detail and show that each of the mentioned sacrifices, plus the acham sacrifice, go through numerous particular situations according to the diverse concrete circumstances. Olâ is the "smoke gift" and means 14 types of sacrifices, including the daily ones. Shelamin refers to "peace offers", hattât is the "expiatory gift" and acham is the "gift for sin". Unlike all these, referring to animals, minhâ is the "grain, oil and incense gift".[18]

Like in most great religions, sacrifices can be classified in three main categories:

1. those offered as a sign of submission;

2. those asking for divine mercy;

3. those that are the sign of repentance.

What appeals to me in a significant way in animal sacrifices is the distribution of parts between the priest and the sacrifier. The sacrifier could perform all the sacrificial gestures except those that meant blood spilling on and around the altar, or the fire wood arrangement.

**Fire**

Most of the researchers in the religion field think that, initially, the cult of fire derives from the spiritual nature of light. Coming from pre-historical times, fire has a polyvalent symbolism as the Hindu divinities represent its

17 Encyclopecic Dictionary of Judaism, coord. Geoffrey Wigoder, Cerf, 1993, cap. "Sacrifices et offrandes", p. 991.
18 Ibidem, p. 992-994.



**Cathar**, *instalație, 2005, 10m³ lemn, acril, 30 x 6 x 6 m, Sainte Colombe sur L'Hers, Franța*
**Cathar**, *installation, 2005, 10m³ wood, acryl, 30 x 6 x 6 m, Sainte Colombe sur L'Hers, France*

**Veşmânt – Locuire – Cuc**, *expoziţie personală, 1998, nuiele, pleavă, lut, 500 piese ceramice reprezentând Cucul*
**Garment – Dwelling – Cuckoo**, *individual exhibition, 1998, wattle, chaff, clay, 500 pieces of pottery representing the Cuckoo*

**Focul**

Majoritatea cercetătorilor fenomenului religios consideră că, la origine, cultul focului derivă din natura spirituală a luminii. El datează din preistorie şi are un simbolism polivalent, divinităţile hinduse reprezentând diferite aspecte ale sale: Agni, care este iluminaţia inteligenţei; Indra, care azvârle săgeţile fulgerului şi ale puterii sale; Su-rya, soarele care încălzeşte lumea. Focul este, deopotrivă, generator, purificator şi distrugător. Agni, de pildă, nu este numai spiritul ce luminează, ci şi voinţa cuceritoare, asprul războinic care distruge.[19]

Gaston Bachelard îşi începe consideraţiile despre foc cu trimitere la etimologia cuvântului purificare: "cuvântul pur, rădăcină a tuturor purificărilor, înseamnă în sanscrită foc".[20]

În tradiţia judaica, focul e legat de prezenţa lui Dumnezeu. Rugul aprins este locul în care Dumnezeu i se arată lui Moise, iar rugul arde fără să se mistuie.[21] Focul este şi cuvântul lui Dumnezeu, şi cel al profetului ale cărui buze sunt "purificate" cu un tăciune aprins.[22] Focul purificator de pe altarul holocausturilor a însoţit înscăunările şi ordaliile. În ebraică, "serafim" înseamnă "cel incandescent".[23]

În creştinism, focul este botez prin excelenţă, conform unei tradiţii pe care o regăsim în Luca 3,16: "El vă va boteza cu Duh Sfânt şi cu foc". Dar focul creştinilor este şi focul ce se pogoară, ca limbi de foc, deasupra capetelor apostolilor, în Duminica Cincizecimii, iar aceştia "vorbesc în limbi", marcând actul de constituire a Bisericii creştine. În sens ascendent, să observăm că ridicarea la cer a lui Ilie se produce într-un car de foc.

19 Luc Benoist, Semne, simboluri şi mituri, traducerea de Smaranda Bădiliţă, Bucureşti, Humanitas, 1995, p. 70.
20 Structurile antropologice ale imaginarului, traducere de Marcel Aderca, prefaţă şi postfaţă de Radu Toma, Bucureşti, Editura Univers, 1977, p. 214.
21 Ieşirea, III, 2. Interesant e faptul că, în evul mediu, expresia "rug aprins" a devenit o metaforă ce se referea la Fecioara Maria (cf. şi Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Dicţionarul de simboluri, traducere sub coordonarea Micaelei Slăvescu şi a lui Laurenţiu Zoicaş, Bucureşti, Editura Artemis, 1995, vol. III, pp. 178-179).
22 Isaia, VI, 6-7.
23 Luc Benoist, op.cit., p. 70.

different aspects: Agni, the light of intelligence; Indra, throwing the arrows of lightning; Surya, the sun warming the world. Fire is in the same time generator, purifier and destroyer. Agni, for instance, is not only the enlightened spirit but also the will for conquest, the tough warrior who destroys.[19]

Gaston Bachelard starts his considerations about fire with a reference to the etymology… purification: "the word pur, root of all purifications means fire in Sanskrit". [20]

In the Jewish tradition fire is connected to the presence of God. The burning pyre is the place where God shows himself to Moses and it burns without consumption.[21] Fire is the word of God and the prophet's lips are "purified" with a burning ember.[22] The purifying fire on the altar of holocaust accompanied establishments and ordeals. In Hebrew, "seraphim" means "the incandescent". [23]

In Christianism the fire is baptism according to a tradition to be found in Lucas 3, 16: "He shall baptize you with Holy Spirit and fire". But the Christians' fire is also the fire coming from the sky upon the heads of the apostles in the Sunday of the Fifty and they start "speaking in tongues" marking the foundation of the Christian church. In the ascendant direction, let us note that Eli goes up in the sky in a chariot of fire.

The fire used in the Indo-European incineration ceremonies is a celestial fire connected to the constellations of Uranus and the sun, burning prolongation of the light. According to Piganiol,

19 Luc Benoist, Semne, simboluri, mituri [Signs, symbols, myths], translated by Smaranda Bădiliţă, Bucarest, Humanitas, 1995, p. 70.
20 Structurile antropologice ale imaginarului, Bucarest, Univers, 1977, p. 214.
21 Exodus, III, 2. In the Middle Ages the expression "burning pyre" become a metaphor referring to Virgin Mary (cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Dicţionar de simboluri, Bucureşti, Artemis, 1995, vol. III, p. 178-179)
22 Isaiah, VI, 6-7.
23 Luc Benoist, op. cit., p. 70.

Focul folosit în ceremoniile de incinerare indo-europene este un foc ceresc legat de constelațiile uraniene și solare studiate, prelungire arzătoare a luminii. Conform lui Piganiol, un savant citat de Durand, incinerarea ar corespunde credinței în transcendență, în nemurirea sufletului. Ceea ce face ca viziunea cu privire la transcendență să se opună înhumării, păstrării în pământ a întregului trup sau a unei părți din el.

Producerea focului e legată de gesturi omenești și de ustensile foarte diferite. Există două moduri esențiale și antitetice de a obține focul: prin lovire și prin frecare. Din punctul de vedere al transcendenței, subînțelege Durand, ne interesează doar prima metodă, întrucât focul purificator e psihologic înrudit cu săgeata arzătoare, cu lovitura cerească și înflăcărată pe care o constituie fulgerul. Numeroasele amnare cu percuție sau amnarele ritualice sunt reducții la nivel de ustensile ale brutalei străfulgerări a trăsnetului, în timp ce procedeul prin frecare se asociază cu totul altei constelații psihice, pe care Bachelard a studiat-o în Psihanaliza focului.[24] Dar frecarea nu are legături doar cu ceea ce Bachelard a definit drept aspect sexual al focului. El este, în primul rând, legat de obținerea focului ritualic, care nu este voie să fie aprins de mâna omului și nici nu trebuie stins de om.[25]

Savantul orientalist Burnouf a descoperit ceea ce s-ar putea numi componenta tehnologică a svasticii și a crucii în general. El apropie khristos, "miruit", de zeul Agni al indienilor și de Athra al perșilor. "Etimologia lui khristos, miruit, e înrudită cu cea a lui Khrishna, care înseamnă esență, parfum, ulei," atât un cuvânt, cât și celălalt provenind de la khrio, "miruiesc, ung, frec". Burnouf leagă această practică a miruirii cu uleiuri esențiale de tehnica de care se slujesc indienii și numeroși primitivi spre a produce focul. Amnarul Indiei vedice, aranî, era de dimensiuni mari. Piesa inferioară, în formă de cruce, se fixa pe pământ în patru piroane, iar piesa

24 Op. cit., p. 215.

25 O exprimare clară a acestei interdicții se regăsește și în ceremonialul masonic de închidere a ținutei, în care luminile trebuia să fie stinse cu ajutorul unui instrument special, și nu prin expir.

a scholar quoted by Durand, incineration would correspond to the faith in the transcendent, in the immortality of soul. This opposes the idea of transcendence to inhumation, to keeping the whole body or a part of it.

The production of fire is connected to human gestures and very different instruments. There are two essential and antithetical ways to make fire: by striking and by friction. From the transcendent viewpoint, Durand leads us to believe, only the first method is interesting as the purifying fire is psychologically related to the burning arrow, the celestial strike that is lightning.

The numerous flint steels or ritual flints are mere reductions of the brutal shine of lightning, whereas the friction procedure is associated to a totally different psychology that Bachelard studies in the Psychoanalysis of fire[24]. But friction is not connected exclusively to what Bachelard defined as the sexual aspect of fire. It is, primarily, related to obtaining ritual fire, which is forbidden to be started or put off by human hand.[25]

The Orient specialist Burnouf discovered what could be called the technological component of swastika and cross in general. He draws a parallel between khristos, "anointed", and the Indian god Agni and the Persian Athra. "The etymology of khristos, "anointed", is related to that of Khrishna that means essence, perfume, oil", both words coming from the root khrio, "to anoint, to oil, to rub". Burnouf links the practice of unction with essential oils to the technique used by Indians and numerous primitives to produce fire. Vedic Indian flint, aranî, was big. The inferior part, cross form, was fixed into the ground on four legs and the superior part was moved by a strip pulled by two men. When fire appeared in the friction spot they would say

24 Op. cit., p. 215.

25 A clear expression of such interdiction is to be found in the Masonic ceremony of closing the reunion where the light had to be put off with a special instrument and not by blowing.

**Cathar**, *expoziţie personală la Galeria Cat'Art, 2005, 10m³ lemn, acril, Sainte Colombe sur L'Hers, Franţa*
**Cathar**, *individual exhibition at Cat'Art Gallery, 2005, 10m³ wood, acryl, Sainte Colombe sur L'Hers, France*

**Cathar**, *expoziţie personală la Galeria Cat'Art, 2005, 10m³ lemn, acril, Sainte Colombe sur L'Hers, Franţa*
**Cathar**, *individual exhibition at Cat'Art Gallery, 2005, 10m³ wood, acryl, Sainte Colombe sur L'Hers, France*

superioară era mișcată de o curea trasă de doi oameni. Când focul apărea în punctul de frecare, se spunea swasti – e bine "su asti", iar aranî-ul primea numele de svastică.[26]

### Spațiul ritualic și "despicarea" lumii

Spațiul sacru se cuvine marcat, împrejmuit și încadrat într-o figură geometrică, de regulă cercul sau pătratul. Eliade remarca faptul că împrejmuirea, zidul sau cercul de pietre care mărginesc spațiul sacru al sanctuarelor se numără printre cele mai vechi structuri arhitectonice cunoscute. Ele apar deja în civilizațiile protoindiene, cum ar fi la Mohenjo Daro, și egeene. "Împrejmuirea nu

"swasti" or "su asti" and the "aranî" was called swastika. [26]

### Ritual space and "splitting" the world

Sacred space has to be marked, surrounded according to a geometrical figure, usually circle or square. Eliade noted that the wall or the stones surrounding the sacred space of sanctuaries are the oldest architectural structures known to man. They already appear in proto-Indian civilizations, such as Mohenjo Daro, or the Aegean civilizations. "The surrounding doesn't imply and doesn't mean only the continuous presence of a kratophania or a hierophania

implică și nu înseamnă numai prezența continuă a unei kratofanii sau a unei hierofanii în interiorul incintei; ea mai are drept scop să-l ferească pe profan de primejdia la care s-ar expune pătrunzând acolo din nebăgare de seamă".[27]

Într-un articol cu privire la viziunea artei tradiționale ce completează Cartes et Races, Frithjof Schuon face o observație ce pune dimpreună sensurile altarului sacrificial și principiile primor-

inside the enceinte; it also protects the profane from the danger he would put himself into by unwillingly trespassing".[27]

In an article about traditional art viewpoint adding to Castes et Races, Frithjof Schuon makes an observation that puts together the meanings of the sacrificial altar and the basic principles of geometry and art: all the Hindu architecture is, essentially, a coordination of the two elementary

26 G. Durand, op. cit., p. 441. André Scrima arată că la fiecare rotație a svasticii, adică la finele fiecărei rotații cosmice, se spune su asti, ceea ce constituie un soi de "validare" a Cosmosului, ce este încuviințat prin această formulă (Timpul rugului aprins. Maestrul spiritual în tradiția răsăriteană, București, Editura Humanitas, 1995, p. 60).
27 Tratat de istorie a religiilor, traducere de Mariana Noica, ediția a II-a, București, Editura Humanitas, 1995, pp. 290-291.

26 G. Durand, op. cit., p. 411. André Scrima shows that with each rotation of the swastika, that is at the end of each cosmic rotation, people say su asti, which is a kind of "validation" of Cosmos. (Timpul rugului aprins. Maestrul spiritual în tradiția răsăriteană [The Time of the burning pyre. The spiritual master in eastern tradition], Bucharest, Humanitas, 1996, p. 60.
27 Tratat de istoria religiilor, Bucharest, Humanitas, 1995, p. 290-291.

diale ale geometriei și artei: întreaga arhitectură hindusă este, în mod esențial, o coordonare a celor două figuri geometrice esențiale, cercul și pătratul, conform altarului vedic al focului Agni.

Ceea ce înseamnă că arhitectura derivă din altarul primordial.[28] Concluzia sa vine în întâmpinarea unei subtile observații a lui Ananda K.Coomaraswamy – pe care, de altfel, autorul o citează la aceeași pagină – conform căreia actul sacrificial este, în același timp, și o operă de artă, și o sinteză a artelor liturgice, dramatice și arhitecturale.

Este evident că spațiul sacru, al templului sau altarului este un cu totul altfel de spațiu, fapt ce se regăsește și în etimologia cuvântului, care vine și în completarea ideii de ofrandă, așa cum vom vedea în cele ce urmează. Mircea Tămaș – de unde am preluat in extenso succinta și folositoarea sinteză de sensuri înrudite[29] – atrage atenția asupra faptului că "templul" vine din gr. temno, "a tăia", de aici gr. temenos, "o bucată de pământ decupată", "o bucată de pământ sfântă, oferită zeilor"; de aici lat. templum, "loc sacru". În vreme ce interiorul devine sacru și ordonat, lăcașal prezenței divine, ceea ce rămâne în afara acestei "tăieturi" reprezintă haosul, profanul. Din indo-europeanul seco, avem sacer, "sfânt, sacru", sica, "jungher curb". Cuvântul latin sacrificium, "sacrificiu, jertfă", înseamnă "a face sacru" sau "a performa un rit sacru", implicând o "tăiere", fie a unei bucăți de pământ, fie a pâinii,[30] fie a unui animal, ceea ce înseamnă a îndeplini un sacrificiu, la fel ca acela prin care a fost creat Cosmosul sau oamenii.

Legat de această idee primordială de sacrificiu, în limba română avem cuvinte provenind din aceeași rădăcină: seceră, sciziune, secesiune. În engleză, găsim cuvintele sickle (seceră), scythe (coasă). Este de remarcat că tocmai secera (coasa) și sica, legate etimologic de sacrificiu, sunt utilizate ca arme sacre la jertfa prin care se desparte Cerul

28 Milano, Arché, 1979, p. 73.
29 Cu moartea pe moarte călcând, Timișoara, Editura Mirton, 2002, pp. 21-22. Din textul autorului am renunțat la unele trimiteri, pentru a nu încărca excesiv subsolul bibliografic.
30 De aici și cuvântul companion.

geometric shapes: the circle and the square, according to the Vedic altar of fire, Agni. This means that architecture derives from the primordial altar.[28] His conclusion meets halfway Ananda K. Coomaraswany's subtle observation (quoted on the same page by the author) that sacrificial act is in the same time a work of art and a synthesis of liturgical, dramatic and architectural arts.

It is obvious that sacred space, temple or altar, is a totally different one as the etymology of the word implies it and matches with the idea of gift as we are about to see hereafter. Mircea Tămaș – from whom I took in extenso the brief and useful synthesis of related meanings[29] - points to the fact that "temple" comes from the greek temno, "to cut", that gave temenos "a cut out piece of land", "a holy land offered to the gods"; hence the latin templum, "sacred place". While the interior becomes sacred and orderly, house of the divine presence, what is left out after this "cut" is chaos and profane. From the Indo-European seco we have sacer, "saint, sacred", sica, "curved knife". The Latin word sacrificum, "sacrifice" means "to make sacred" or "to perform a sacred ritual" implying a "cut" of land, bread,[30] animal etc. meaning to perform a sacrifice, just like the one that has created Cosmos or mankind.

In close connection to the idea of sacrifice in Romanian we have words coming from the same root: seceră, sciziune, secesiune. In English we can find sickle and scythe.

It is quite remarkable that precisely sickle, scythe and sica, etymologically related to sacrifice, are used as sacred weapons in the sacrifice that split the Heaven and Earth, the Egg of the World, or the spherical Hermaphrodite. The sickle is also a spiritual weapon. Jesus

28 Milan, Arché, 1979, p. 73.
29 Cu moartea pe moarte călcînd, Timișoara, Mirton, 2002, p. 21-22. We left aside some of the references the author gives in order not to complicate our footnotes.
30 Origin of the word companion.

**Cathar**, *instalaţie, 2005, plantaţie de porumb, acril, 1500 x 280 x 30 cm, Sainte Colombe sur L'Hers, Franţa*
**Cathar**, *installation, 2005, corn plantation, acryl, 1500 x 280 x 30 cm, Sainte Colombe sur L'Hers, France*

**Trecere prin albastru (fiul)**, *2008, lemn, piatră, 800 x 180 x 40 cm, Dosul Gârciului, România*
**Passage through Blue (The Son)**, *2008, wood, stone, 800 x 180 x 40 cm, Dosul Gârciului, Romania*

de Pământ sau se înjumătățește Oul Lumii ori Androginul sferic. Secera este și armă spirituală. Isus Cristos vorbește despre un "seceriș" spiritual, dar și în alte tradiții se regăsește această noimă. La celți, druizii (autoritatea spirituală, sacerdoțiul) îndeplineau un rit major, cu tâlc spiritual, când tăiau cu o seceră de aur vâscul de pe stejar.[31]

### Reminiscențe mitice ale unui ritual: tăierea porcului

În spațiul oriental și în cel grecesc, porcul nu are o trecere prea mare. Este considerat mai degrabă un animal simbolizând forțele obscure, astfel că în lumea islamică funcționează interdicția de a consuma carne de porc. Parabola evanghelică a aruncării mărgăritarelor în fața porcilor vorbește de la sine despre proasta sa reputație simbolică.[32] Și totuși, porcul este considerat în vechi culturi animal sacru, animal emblematic pentru zei ai vegetației – Osiris (la egipteni, care îl identifică uneori chiar cu zeul), Demeter și Persefona (zeițe agrare la greci) sau Ceres (zeița romană a grâului). Ion Ghinoiu – după ce arată că adoratorii zeului Attis și ai lui Adonis refuzau să mănânce carne de porc, socotind că acesta întruchipa zeul însuși – crede că porcul este o reprezentare neolitică a spicului de grâu.[33] P. Caraman, într-un articol din 1931, arăta că porcul este sacrificat ritual în cadrul unor ceremonii publice romane urmate de mese comune la care oamenii mâncau în aceeași credință a purificării și întăririi lor prin puterea vitală a cărnii animalului asimilat. Așa era în cadrul banchetelor organizate la Saturnalii, unde alimentul de bază era carnea de porc. "Jertfa porcului" era caracteristică sărbătorii romane.[34]

În cadrul Misterelor Eleusine, porcul juca un rol special în ritul purificării, astfel încât, atunci

31 Despre armele simbolice și semnificația lor metafizică, vezi și René Guénon, Simboluri ale științei sacre, traducerea de Marcel Tolcea și Sorina ªerbănescu, București, Editura Humanitas, 1997, cap. XXVI.
32 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, op. cit., p. 121.
33 Zile și mituri, Calendarul țăranului român 2000, Editura Fundației Pro, 1999, p. 29.
34 În Ofelia Văduva, Pași spre sacru, București, Editura Enciclopedică, 1996, p. 162.

Christ speaks of a spiritual "harvest" but other traditions too include this meaning. With Celts, the druids (the spiritual authority, the sacerdotal caste) performed a major rite when cutting the mistletoe off the oak tree with a golden sickle.[31]

### Mythical remains of a ritual: the pig slaughter

In the Orient and in the Greek world the pig is not at all appreciated. It is considered a symbolic animal for the obscure forces so that in the Muslim world there is an interdiction to eat pork. The Gospel parable about throwing diamonds to pigs speaks for itself about the bad symbolic reputation of the animal.[32] However, the pig is considered in some ancient cultures a sacred animal, symbolic of vegetation gods – Osiris (Egyptian god), Demeter and Persephone (agrarian Greek goddesses) or Ceres (Roman goddess of wheat). Ion Ghinoiu – after explaining that the adorers of Attis and Adonis refused to eat pork as they thought pig was a manifestation of the god – believes that pig is a Neolithic representation of the wheat ear.[33] P. Caraman, in an article published in 1931, showed that pig was sacrificed in ritual Roman ceremonies followed by common feasts where people would eat with the belief in purification and fortification as a result of the vital force in the animal meat. This was the case at the Saturnalia banquets where the main course was pork. "Pig sacrifice" was characteristic of Roman celebrations.[34]

In the Mysteries of Eleusis the pig had a special role in the purification rite so that, when Eleusis was granted the right to have its own coin (4th century B.C.), the town chose for sacred

31 About symbolic weapons and their metaphysical meaning see also René Guenon, Simboluri ale științei sacre [Symbols of the sacred science], Bucharest, Humanitas, 1997, ch. XXVI.
32 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, op. cit., p. 121.
33 Zile și mituri. Calendarul țăranului român 2000 [Days and myths. The Romanian peasant's calendar 2000], Editura Fundatiei Pro, 1999, p. 29.
34 In Ofelia Văduva, Pași spre sacru, Bucharest, Ed. Enciclopedică, 1996, p. 162.

**Trecere prin albastru (tatăl)**, *2008, lemn, piatră, 1000 x 250 x 85 cm, Dosul Gârciului, România*
**Passage through Blue (The Father)**, *2008, wood, stone, 1000 x 250 x 85 cm, Dosul Gârciului, Romania*

când Eleusis a avut voie să bată monede (sec. IV î.d.H.), s-a ales ca emblemă sacră tocmai porcul.[35] Amintim și mitul după care cetatea Alba Longa a fost întemeiată de Ascaniu (fiul lui Eneas) pe locul indicat de o scroafă albă, animal ce va fi jertfit pentru a face locul sacru.

J.G.Frazer susține în celebra sa Creangă de aur, ideea că porcul este un străvechi spirit agrar în folclorul european și presupune că el a fost socotit o întrupare a lui Adonis, zeul grec care simbolizează moartea și renașterea ciclică a vegetației, și de aceea este posibil ca el "să fi fost ucis în ocazii solemne ca reprezentant al zeului și mâncat sacramental de către adoratori". O versiune a legendei lui Adonis amintește despre gloria zeului războiului, Ares, care a aţâţat un porc mistreț ce l-a sfâșiat pe Adonis. Drept urmare, adoratorii acestuia, ciclic, sacrificau ritual un porc și îl mâncau în ospețe publice.

Creștinismul a preluat și acceptat practica sacrificării porcului în preajma marii sărbători a Crăciunului. În calendarul popular românesc, Ignatul marchează începutul ciclului celor douăsprezece zile de sărbătoare ce însoțesc trecerea de la Anul Vechi la Anul Nou, perioadă a nașterii și renovării timpului calendaristic, perioadă în care agricultorul ce a încheiat un ciclu agrar își pregătește intrarea în următorul, prin acte rituale având rol apotropaic și augural. În acest sens, mi s-ar părea interesantă o apropiere care, după câte știu, nu a mai fost făcută în literatura de specialitate, cu privire la funcţia recapitulativă a ultimelor zile din an. Eliade se referă la un asemenea rol în ceremoniile Anului Nou, akitu, la babilonieni, ce durau douăsprezece zile.[36]

Din această perspectivă, tăiatul porcului, străvechi spirit agrar, se plasează în sfera ofrandelor-sacrificiu, adresate forțelor supreme, de mulţumire pentru recolta obținută și captarea bunăvoinței privind recolta viitoare. Putem identifica prescripții și interdicții ce amintesc scheme

35 Jane Ellen Harrison, Prolegomena to the Study of Greek Religion, Princeton Univ. Press, 1991, p. 153, apud Mircea Tămaș, în op. cit., p. 29.
36 Tratat de istorie a religiilor, ediția a II-a, 1995, p. 312.

effigy the pig.[35] We would also like to remind the myth of Alba Longa city foundation by Ascanio (son of Enneas) on the place indicated by a white swain that was sacrificed in order to make the place sacred.

J. G. Frazer, in his famous Golden Bough, upholds the idea that the pig is an ancient agrarian spirit in European folklore and supposes that it has been considered an incarnation of Adonis, Greek god symbolizing death and cyclical rebirth of vegetation and this is the reason why he "used to be killed in solemn occasions as a representative of the god and eaten as a sacrament by the adorers". Another version of the Adonis legend reminds the jealousy of war god Ares who set on a wild boar that killed Adonis. Consequently, the adorers periodically sacrificed a pig and ate it in public feasts.

Christianism accepted and took over the pig slaughter around Christmastime. In the Romanian folk calendar, Ignat or the pig slaughter day marks the beginning of the twelve holy days of transition from the Old Year to the New Year, a time of rebirth and renewal when the peasant concludes an agrarian cycle and prepares the coming of another performing ritual gestures with apotropaic and augural function. In this respect, there is an approach that has never been made in specialty literature concerning the recapitulative function of the last days in the year. Eliade refers to such functions in the New Year ceremonies, Babylonian akitu that lasted twelve days.[36]

From this perspective, the pig slaughter, ancient agrarian spirit, can be situated among the sacrifice-gifts to the supreme forces, as thanks for the harvest and captatio benevolentiae for the next one. We can identify prescriptions and interdictions reminding of antic ritual patterns including preparation for the sacrifice, the religious "consecration" of the victim and the community

35 Jane Ellen Harrison, Prolegomena to the Study of Greek Religion, Princeton University Press, 1991, p. 153, apud Mircea Tămaș, op. cit., p. 29.
36 Tratat de istoria religiilor, Bucharest, Humanitas, 1995, p. 312.

**Trecere prin albastru (tatăl)**, *2008, lemn, piatră, 1000 x 250 x 85 cm, Dosul Gârciului, România*
**Passage through Blue (The Father)**, *2008, wood, stone, 1000 x 250 x 85 cm, Dosul Gârciului, Romania*

rituale antice, din care nu lipsește faza pregătitoare sacrificiului, faza "consacrării" religioase a victimei și cea a consumului colectiv al cărnii la o masă comună.[37] Spațiul trebuie curățat bine înainte și este demarcat, "printr-o linie", după cum spune un informator din Vâlcea. Practica amintește ritualul de pregătire a actelor sacrificiale la romani prin trasarea unui cerc magic în jurul altarului. Tudor Pamfile a descris în amănunțime gesturi și formule-rituale pentru "consacrarea" victimei: animalul este stropit cu apă sfințită, este așezat cu capul spre răsărit, pe fruntea lui (în Moldova) sau pe ceafă (în Argeș, Olt, Brașov ș.a.) este trasată cu cuțitul o cruce pe care se presară sare, capul porcului este "tras cu râtul înapoi" în casă, sunt rostite formule spirituale ("Doamne ajută!", "Să-l mâncăm cu sănătate!").[38]

În ritualul sacrificial este utilizată sarea, simbol de puritate și curățenie. Romanii fie o presărau pe capul victimei (împreună cu boabe de orz), fie o ardeau pe altar pentru îmblânzirea zeilor Penați – zei ocrotitori ai căminului familial. Tăierea propriu-zisă este precedată de două decupări speciale de organe, decupări care au un caracter aproape ritual: întâi se taie codița și urechile, consumate de copil, care încalcă, astfel, deliberat, postul. Apoi se taie picioarele și capul, iar din acestea se vor găti, ulterior zilei de sacrificiu, alimente oferite sufletelor strămoșilor.[39]

### În loc de încheiere sau despre arta rescrierii peste "pielea" primelor rânduri

Scriam, în debutul acestor rânduri, că Maxim Dumitraș are o triplă intuiție și uzanță a conceptelor sale de lucru. La capătul drumului nostru, cred că se impun câteva nuanțări și adăugiri importante. Acum aș spune mai degrabă că arta sa este marcată de trei interpretări, abordări diferite ce, într-un fel, refac "vârstele" artei dintotdeauna: situarea etnologiei, înfruntarea modernității și consistența simbolică.

37 Ofelia Văduva, op. cit., p. 163.
38 "Sărbătorile de iarnă și Postul Crăciunului", în Ofelia Văduva, op. cit., p. 164.
39 Otilia Hedeșan, Curs de folclor, Lecții despre calendar, Timișoara, 1998, p. 36.

eating of the meat.[37] The space has to be properly cleaned and it is marked "with a line" as a source from Vâlcea puts it. This is a practice reminding of the Roman sacrifice preparations tracing a magic circle around the altar. Tudor Pamfile described in detail gestures and ritual phrases for the "consecration" of the victim: the animal is spread with holy water, is placed head to the east, on the forehead (in Moldavia) or on the neck (in Argeș, Olt, Brașov, etc.) a cross is carved with the knife and salt is put on it, the pig head is pulled into the house backwards and ritual phrases are uttered ("God help us!", "Let us eat it in good health!")[38]

In the sacrificial ritual salt is used as a symbol of purity and tidiness. The Romanians either spread it on the animal head (with grains of barley), or burnt it on the altar in order to indulge the Penate gods – the protector gods of home and family.

The killing proper is preceded by two special organ cuts: first the tail and then the ears are cut and given to the child to eat them thus breaking deliberately the Advent. Then the legs and the head are cut in order to prepare food for the ancestors' souls on another day.[39]

### Instead of closing or about the art of rewriting on the "skin" of the first lines

I was writing at the beginning of this text that Maxim Dumitraș has a threefold intuition and ability to use his working concepts. At the end of the road I think some nuances and additions are necessary. I would rather say now that his art is touched by three interpretations, different approaches that somehow rebuild the "ages" of perennial art: ethnological position, confrontation of modernity and symbolic consistency.

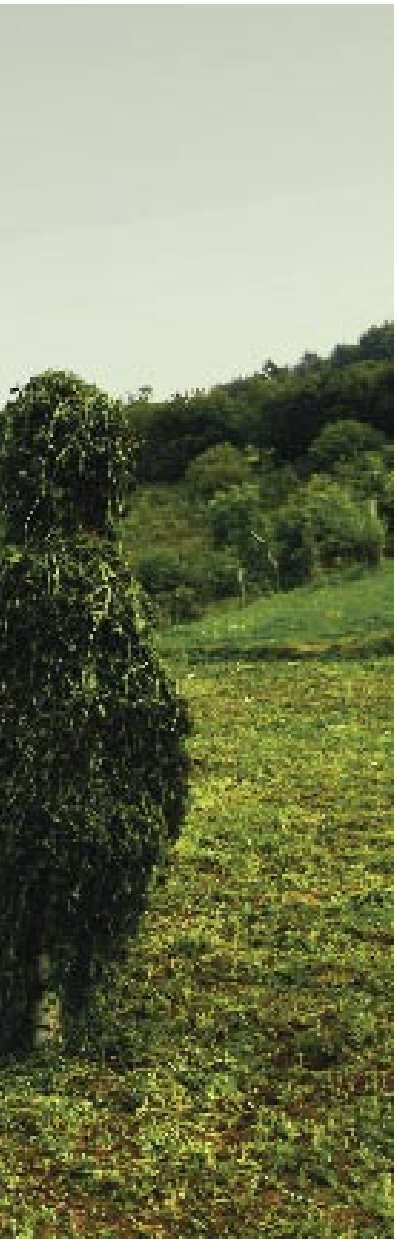
Why "position", "confrontation" and "consistency" for the three aspects that should be on the same level of artistic approach? For a reason that seems obvious to me when

37 Ofelia Văduva, op. cit., p. 163.
38 Sărbătorile de iarnă și Postul Crăciunului, Ofelia Văduva, op. cit., p. 164.
39 Otilia Hedeșan, Curs de folclor. Lecții despre calendar, Timișoara, 1998, p. 36.



**Trecere prin albastru (tatăl)**, *2008, lemn, piatră, 1000 x 250 x 85 cm, Dosul Gârciului, România*
**Passage through Blue (The Father)**, *2008, wood, stone, 1000 x 250 x 85 cm, Dosul Gârciului, Romania*

**Centauri**, *2008, fân, 1500 x 800 x 400 cm*
**Centaurs**, *2008, hay, 1500 x 800 x 400 cm*



De ce "situare", "înfruntare" şi "consistenţă" pentru cele trei aspecte ce ar trebui să se afle pe aceeaşi treaptă a abordării artistice? Dintr-un motiv care mi se pare evident atunci când este vorba de niveluri total diferite de situare în plan ontologic, şi nu doar estetic. Omul culturilor tradiţionale – etnologice, cu un cuvânt destul de vag – este o fiinţă centripetă, al cărei demers este totalmente subsumat ideii de situare. Omul modern, în schimb, este centrifug şi amnezic. E "secerat" de tradiţii, îşi sacrifică trecutul plinuit de tâlcuri pentru un prezent cvasialienat în care singurele relicve sunt frânturi inanimate de unelte ce nu mai au nici un rost. Şi strigă după Stăpân. Ceea ce înseamnă că Maxim Dumitraş nu face o artă a reintegrării obiectului într-o coerenţă estetică, ci încearcă să îl readucă pe artist, adică pe Om, în coerenţa sa fiinţială, adevărată. Care e una macrocosmică.

Dar mai este posibilă o asemenea utopie?

Consistenţa şi adâncimea geologică a simbolurilor cu care el operează arată că DA!

speaking of totally different levels not only in the ontological sphere but also in the aesthetic one. The man of traditional cultures – ethnological is quite vague – is a centripetal being with an approach completely dependent on the idea of position. The modern man, on the other hand, is centrifugal and amnesic. He is torn by traditions, he sacrifices his past filled with deep meanings for an almost alienating present where the only relics are inanimate fragments of meaningless tools. And he is calling out for a Master.

Which means that Maxim Dumitraş does not make an art of object reintegration in aesthetic coherence but tries to bring back the artist, that is the Man into his true, being-like coherence. Which is a macrocosmic one.

But is such a utopia still possible?

The consistency and the geologic depth of the symbols he operates with state Yes!

**Blana**, *2000, piele, cuie, lemn, 230 x 120 x 8 cm*
**The Fur**, *2000, leather, nails, wood, 230 x 120 x 8 cm*

**Ieșire din absență**, *2008, lemn, lut, 150 x 230 cm, Dosul Gârciului, România*
**Escape from Absence**, *2008, wood, clay, 150 x 230 cm, Dosul Gârciului, Romania*

# *Maxim Dumitraş – Cronologie*
# *Maxim Dumitraş – Chronology*

Născut la 27 Septembrie 1958, Sîngeorz-Băi.
**Studii:** Universitatea de Artă şi Design, Cluj-Napoca.
Membru al Uniunii Artiştilor Plastici din România.
Membru al Asociaţiei Internaţionale a Artiştilor, Paris, France (A.I.A.P.)

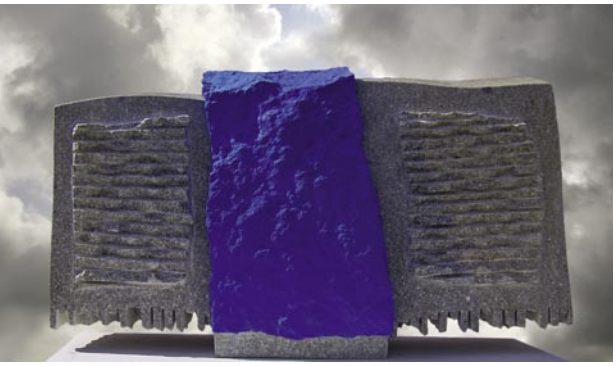
**Expoziţii personale:**

2008 . Galeria Arcade, Bistriţa
. Galeria Senso, Bucureşti
2007 . Galeria Veroniki Art, Bucureşti
. Galeria Lima, Timişoara
2006 . Expoziţia de Artă Contemporană, Muzeul Quercorb, Puivert, Franţa
. "Veriga", Galeria Hotelului Silva, Buşteni
2005 . "Cathar 2005", Centrul Cat'Art, Saint Colombe Sur L'Hers, Franţa
. "Iov", Galeria Simeza, Bucureşti
. "Iov", Galeria de Artă, Bistriţa
2004 . Herzogenrath Burg Rode, Germania, Olanda, Belgia, Franţa, România
2003 . "Veriga", Galeria Sugălete, Bistriţa
2002 . "Incintele personajului", happening, Sîngeorz-Băi
2001 . Le Pradet, Toulon, Franţa
2000 . Galeria Helios, Timişoara
1999 . Galeria Veche, Cluj-Napoca
. Sopron, Ungaria
1998 . "Veşmânt - Locuire - Cuc", Galeria de Artă, Bistriţa
. Centrul Cultural Internaţional "George Apostu", Bacău
1994 . Acţiunea plastică "Zidirea", "Turnul Babel", Sîngeorz-Băi
1993 . Galeria Orizont, Bucureşti
1992 . Galeria de Artă, Cluj-Napoca
1991 . Lausanne, Elveţia

Born on 27th of September, 1958, Sîngeorz-Băi, România
**Studies:** University of Arts and Design, Cluj-Napoca, România.
Member of the Romanian Professional Artists Union (UAPR)
Member of the International Artists Association Paris, France (A.I.A.P.)

**Personal Art Shows:**

2008 . Arcade Gallery, Bistriţa, Romania
. Senso Gallery, Bucharest, Romania
2007 . Veroniki Art Gallery, Bucharest, Romania
. Lima Gallery, Timişoara, Romania
2006 . Contemporary Art Exhibition, Quercorb Museum, Puivert, France
. "The Link", Hotel Silva Gallery, Buşteni, Romania
2005 . "Cathar 2005", Cat'Art Center, Saint Colombe sur L'Hers, France
. "Job", Simeza Gallery, Bucharest, Romania
. "Job", Art Gallery, Bistriţa, Romania
2004 . Herzogenrath Burg Rode, Germany, Holland, Belgium, France, Romania
2003 . "The Link", Sugălete Gallery, Bistriţa
2002 . "Character's Precincts", happening, Sîngeorz-Băi, Romania
2001 . Le Pradet, Toulon, France
2000 . Helios Gallery, Timişoara, Romania
1999 . The Old Gallery, Cluj Napoca, Romania
. Sopron, Hungary
1998 . "Garment - Dwelling - Cuckoo", Art Gallery, Bistriţa, Romania
. "George Apostu" International Cultural Centre, Bacău, Romania
1994 . Art action "The Building", "Babel Tower", Sîngeorz-Băi, Romania



1990 . Kraslava, Letonia
1988 . Galeria Vatra, Târgu Mureș
1982 . Galeria Municipală, Bistrița
1979 . Galeria "Ștefan Luchian", Botoșani
1976 . Sîngeorz-Băi

**Expoziții de grup:**

2003 . Galeria de Artă Orizont, București
2002 . "Totem 21", Galeria de Artă, Târgu-Mureș
. Galeria Simeza, București
. Salonul Municipal de Artă, București
2001 . Saloanele Moldovei, Bacău, Chișinău
. Expoziția "Art 2000", Galeria de Artă, Bistrița
2000 . Simpozionul de Sculptură Mică, Arad
. "Pax Danubiana", happening, "Mesaj pentru pace"
. Expoziția "Pământ, Apă, Foc", Galeria Apollo, București
. Expoziția de Sculptură Mică, Galeria Orizont, București
. Salonul Municipal de Artă, Galeria Etaj 3-4, Teatrul Național București
. Expoziție de Artă Contemporană, Bistrița
. Expoziție de Ceramică, Palatul Cotroceni, București
. Desene de sculptor, Galeria Simeza, București
. Galeria ArTei, București
1999 . Salonul Internațional, Reșița
. "Timpul in artele spatiului", Galeria Apollo, București
. Desene de Sculptor, Galeria Simeza, București

1993 . Horizon Gallery, Bucharest, Romania
1992 . Art Gallery, Cluj-Napoca, Romania
1991 . Lausanne, Switzerland
1990 . Kraslava, Letonia
1988 . Abode Gallery, Târgu Mureș, Romania
1982 . Municipal Gallery, Bistrița, Romania
1979 . Ștefan Luchian Gallery, Botoșani, Romania
1976 . Sîngeorz-Băi, Romania

**Collective Art Shows:**

2003 . Horizon Gallery, Bucharest
2002 . "Totem 21", Art Gallery, Târgu-Mureș
. Simeza Gallery, Bucharest
. Municipal Art Exhibition, Bucharest
2001 . Moldova Gallery, Bacău, Chișinău
. "Art 2000" Exhibition, Art Gallery, Bistrița
2000 . Small Sculpture Symposium, Arad
. "Pax Danubiana", happening, "Message for Peace"
. "Earth, Water, Fire", Apollo Gallery, Bucharest
. Small Sculpture Exhibition, Horizon Gallery, Bucharest
. Municipal Art Exhibition, The 3rd-4th Floor Gallery, National Theatre, Bucharest
. Contemporary Art Exhibition, Bistrița
. Ceramics Exhibition, Cotroceni Palace, Bucharest
. Sculptor's Drawings Exhibition, Simeza Gallery, Bucharest
. "Art 2000", ArTei Gallery, Bucharest
1999 . International Contemporary Art Exhibition, Reșița
. "Time in the Space Arts", Apollo Gallery, Bucharest
. Sculptor's Drawings Exhibition, Simeza Gallery, Bucharest
1999, 1997 . The Drawing National Biennial Exhibition, Arad
1998 . "Neonconcept" - Contemporary Art Exhibition, Târgu-Mureș
1997 . "Colored Shapes" - Sculpture Exhibition, Horizon Gallery, Bucharest
. "Neighbourhood" - Contemporary Art Exhibition, Art Gallery, Bistrița

**Incintă**, *2007, bazalt, acrilic, 36 x 21 x 11 cm*
**Precincts**, *2007, basalt, acryl, 36 x 21 x 11 cm*

1999, 1997 . Salonul Bienal Național de Desen, Arad
1998 . Expoziția de Artă Contemporană "Neoconcept", Târgu-Mureș
1997 . Expoziția de Sculptură "Forme colorate", Galeria Orizont, București
. Expoziția de Artă Contemporană "Vecinătate", Galeria de Artă, Bistrița
. Expoziția de Artă Contemporană "Vecinătate", Galeria Urma, Sîngeorz-Băi
. "Realul și posibilul", Galeria Galla, București
. Expoziție de pictură "Art 96", Galeria Apollo, București
1996 . Expoziție de pictură "Art 96", Galeria UAP, Târgu-Mureș
. Expoziție de Artă Contemporană, Târgu-Mureș
. Expoziție de pictură "Art 96", Bistrița
. Expoziție de pictură, Galeria Urma, Sîngeorz-Băi
1995 . Salonul de Sculptură Mică, Galeria Orizont, București
. Salonul municipal de Artă, Galeria "Etaj ¾", Teatrul Național București
. "Diversitatea formei", Galeria Apollo, București
1994 . Salonul Național de Artă pentru Tineret, București
. Expoziție de Sculptură, Galeria Simeza, București
1993 . Plastică Mică, Galeria Orizont, București
1992 . Muzeul Județean Bistrița
1988, 1998 . Expoziție de Plastică Mică, Arad
1987 . Atelier 35, Baia-Mare

. "Neighbourhood" - Contemporary Art Exhibition, Trace Gallery, Sîngeorz-Băi
. "The Real and The Possible", Galla Gallery, Bucharest
. "Art'96" - Painting Exhibition, Apollo Gallery, Bucharest
1996 . "Art'96" - Painting Exhibition, UAP Gallery, Târgu-Mureș
. Contemporary Art Exhibition - Tîrgu-Mureș
. Painting Exhibition "Art'96", Bistrița
. Painting Exhibition, Trace Gallery, Sîngeorz-Băi
1995 . Small Sculpture Exhibition, Horizon Gallery, Bucharest
. The Municipal Art Exhibition, 3rd Floor Gallery, National Theatre, Bucharest
. "Diversity of the Shape", Apollo Gallery, Bucharest
1994 . National Art Exhibition for Youth, Bucharest
. Sculpture Exhibition, Simeza Gallery, Bucharest
1993 . Small Art, Horizon Gallery, Bucharest
1992 . The County Museum, Bistrița-Năsăud
1988, 1998 . Small Art Exhibition, Arad
1987 . 35 Studio, Baia-Mare
1983, 1985, 1988 . Bucharest
1982, 1983, 1985, 1987, 1988, 1989 . Bistrița

**Symposiums:**

2008 . International Art Symposium, Sîngeorz-Băi, Romania
. Land Art Symposium "Artforest – Experiment", Sîngeorz-Băi, Romania

**Lâna**, *2000, lână, 400 x 300 x 10 cm*
**The Wool**, *2000, sheep wool, 400 x 300 x 10 cm*

1983, 1985, 1988 • București
1982, 1983,1985,1987, 1988, 1989 • Bistrița

**Simpozioane:**

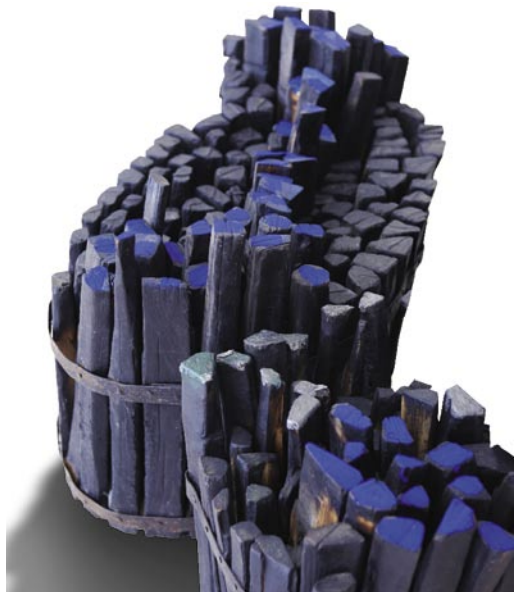
2008 • Simpozionul internațional "Intrepătrunderea privirilor", Sîngeorz-Băi
• Simpozionul de Artă în peisaj "Artforest – Experiment", Sîngeorz-Băi
• Simpozionul de Sculptură de la Negrești-Oaș
• Simpozionul Internațional de Sculptură "Fines de tierra", Candas, Spania
• Simpozionul Internațional de Sculptură Drama, Grecia
2007 • Simpozionul Internațional de Sculptură "Kuzgun Acar", Bursa, Turcia, (marmură)
• Simpozionul internațional "Euarca", Kassel, Germania, (lemn)
• Simpozionul Mării Negre, Eforie Nord
2006 • Simpozionul Internațional de Sculptură, Bodrum, Turcia, (marmură)
• Simpozionul Internațional de Sculptură, Fuerteventura, Spania, (marmură)
• Simpozionul Național de Artă "Marea III", Eforie Nord
• Simpozionul Internațional de Artă & Foto, Sîngeorz-Băi, Romania
• Simpozionul Național de Sculptură "Ion Irimescu", Bistrița
2005 • Simpozionul de Artă Contemporană, Saint Colombe sur L'Hers, Franța
• Simpozionul Internațional de Sculptură, Fuerteventura, Spania, (piatră)
• Simpozionul Internațional de Sculptură, Bulgaria, (lemn)
• Simpozionul Internațional de Sculptură, Saint Martin de Seignaux, Franța, (piatră)
• National Symposium of Sculpture, Negrești-Oaș, Romania
• International Symposium of Sculpture, Candas, Spain
• International Symposium of Sculpture, Drama, Greece
2007 • International Symposium of Sculpture "Kuzgun Acar", Bursa, Turkey, (marble)
• International Symposium of Sculpture "Euarca", Kassel, Germany, (wood)
• The Black Sea Symposium, Eforie Nord, Romania
2006 • International Symposium of Sculpture, Bodrum, Turkey, (marble)
• International Symposium of Sculpture, Fuerteventura, Spain, (marble)
• National Art Symposium "The Sea III", Eforie Nord, Romania
• International Photo & Art Symposium, Sîngeorz-Băi, Romania
• National Symposium of Sculpture "Ion Irimescu", Bistrița, Romania
2005 • Contemporany Art Symposium, Saint Colombe sur L'Hers, France
• International Symposium of Sculpture, Fuerteventura, Spain, (stone)
• International Symposium of Sculpture, Bulgary, (wood)
• International Symposium of Sculpture, Saint Martin de Seignaux, France, (stone)
2004 • International Symposium of Sculpture, Beratzhausen, Germany
• National Symposium "The Sea" Eforie Nord, România, (painting)
2003 • International Symposium of Sculpture, Cărbunari, Baia Mare, Romania, (stone)



**Ciclul Incinta**, *2000, lemn, acrilic, 900 x 140 x 40 cm*
**Cycle Precincts**, *2000, wood, acryl, 900 x 140 x 40 cm*

2004 • Simpozionul Internațional de Sculptură, Beratzhausen, Germania
• Simpozionul Național de Artă "Marea", Eforie Nord, (pictură)
2003 • Simpozionul Internațional de Sculptură, Cărbunari, Baia-Mare, (piatră)
• Simpozionul Internațional "Conditional Performance", Taller, Franța, (lemn)
• Simpozionul Național de Sculptură, Galați, (lemn)
• Simpozionul Național de Ceramică și Porțelan "Arderea cerului", Sîngeorz-Băi
2002 • Simpozionul Național de pictură "Muntele II", Colibița
• Simpozionul Național de Sculptură "Centru și afară", Sîngeorz-Băi
• Simpozionul Național de Sculptură "ArTuborg", Constanța
• Tabăra de Sculptură "Interart 2002", Reghin, (lemn)
2001 • Simpozionul Național de Artă Contemporană "Art 2001", Sîngeorz-Băi
• Simpozionul Național de Sculptură în sare, "5+2", Praid

• International Symposium "Conditional Performance", Taller, France, (wood)
• National Symposium of Sculpture, Galați, Romania, (wood)
• National Symposium of Ceramics and Porcelain "The Blaze of the Sky", Sîngeorz-Băi, Romania
2002 • National Symposium of Painting "The Mountain II", Colibița, Romania
• National Symposium of Sculpture "Centre and Outside", Sîngeorz-Băi, Romania
• National Symposium of Sculpture "ArTuborg", Constanța, Romania
• Sculpture Camp "Interart 2002", Reghin, Romania, (wood)
2001 • National Symposium of Contemporary Art "Art 2001", Sîngeorz-Băi, Romania
• National Symposium of Sculpture in Salt "5+2", Praid, Romania
• National Symposium of Painting "The Mountain I", Colibița, Romania
2000 • National Art Symposium "Art'2000", Sîngeorz-Băi, Romania
• National Art Symposium "Underwater World", Le Pradet, France, (marble)
1999 • National Symposium of Sculpture "Art'99", Sîngeorz-Băi, Romania



**Locuire**, *detaliu, 2007, lemn, metal*
**Dwelling**, *detail, 2007, wood, metal*

**Sufletul lui Iov**, *detaliu, 2004, lemn, metal*
**Job's Soul**, *detail, 2004, wood, metal*

- Simpozionul Național de Pictură "Muntele I", Colibița

2000 • Simpozionul Național de Artă "Art 2000", Sîngeorz-Băi

- Simpozionul Național de Artă "Lumea Apelor", Le Pradet, Franța, (marmură)

1999 • Simpozionul Național de Sculptură "Art'99", Sîngeorz-Băi

1998 • Simpozionul de Sculptură, Reșița, (marmură)

- Simpozionul Internațional de Sculptură "George Apostu", Bacău, (marmură)

1997 • Simpozionul Internațional de Artă Contemporană "CarbonArt", Chișinău, Moldova

- Simpozionul de Artă Contemporană "Vecinătate", Sîngeorz-Băi

1996 • Simpozionul Național de Sculptură "Art'96", Sîngeorz-Băi

- Simpozionul Internațional de Artă "Interarteast", Târgu Mureș
- Simpozionul de Sculptură în Marmură "George Apostu", Bacău

1995 • Simpozionul Internațional de Sculptură în Lemn "Art'95", Sîngeorz-Băi

1994 • Simpozionul de Sculptură, Sîngeorz-Băi, (marmură)

- Simpozionul de Sculptură, Oarba de Mureș, (piatră)

1993 • Simpozionul Internațional de Artă, Sîngeorz-Băi

1998 • Sculpture Symposium, Reșița, Romania, (marble)

- International Symposium of Sculpture "George Apostu", Bacău, Romania, (marble)

1997 • International Contemporany Art Symposium "CarbonArt", Chișinău, Moldova

- "Neighbourhood" - Contemporany Art Symposium, Sîngeorz-Băi, Romania

1996 • National Symposium of Painting "Art'96", Sîngeorz-Băi, Romania

- International Contemporary Art Symposium "Interarteast", Târgu Mureș, Romania
- "George Apostu" Symposium of Sculpture, Bacău, Romania, (marble)

1995 • International Symposium of Sculpture "Art'95", Sîngeorz-Băi, Romania, (wood)

1994 • Sculpture Symposium, Sîngeorz-Băi, Romania, (marble)

- Sculpture Symposium, Oarba de Mureș, Romania, (stone)

1993 • International Art Symposium, Sîngeorz-Băi, Romania

1992 • International Symposium of Sculpture, Painting and Engraving, Sîngeorz-Băi, Romania

1978, 1987 • Youth Sculpture Symposium, Sîngeorz-Băi, Romania, (marble)



**Cadran**, *2007, lemn, plumb, 50 x 50 x 10 cm*
**Dial**, *2007, wood, lead, 50 x 50 x 10 cm*

1992 . Simpozionul Internațional de Sculptură, Pictură și Gravură, Sîngeorz-Băi, (marmură)
1978, 1987 . Simpozionul de Sculptură pentru Tineret, Sîngeorz-Băi, (marmură)

**Premii:**

2004 . Premiul special pentru sculptură "Mihail Grecu", Saloanele Moldovei, Bacău, Chișinău
. Medalia "Meritul Cultural"
2003 . Medalia omagială "Ion Irimescu -100", acordată de Ministerul Culturii și Cultelor
2000 . Premiul "Pământul și Arta" al Muzeului Agriculturii din România
1998 . Premiul Fundației Artexpo, București,
1994 . Marele Premiu pentru Film, acțiunea plastică "Zidirea", "Turnul Babel", Beclean

**Awards:**

2004 . Special Award for Sculpture "Ion Grecu", Bacău, Chișinău
. Omagial Medal "Cultural Merith", Romania
2003 . Omagial Medal "Ion Irimescu - 100", an award from Romanian Ministry of Culture and Religious Affairs
2000 . "The Earth and Art" Prize, Romanian Agriculture Museum Award, Romania.
1998 . The Artexpo Foundation Award, Bucharest, Romania
1994 . The Great Award for Film: art action "The Building", "Babel Tower", Beclean, Romania

**Adresa:** Str. Someșului, nr. 29, Sîngeorz-Băi, 425300, Bistrița-Năsăud, România
**Telefon (atelier):** +40-263 370 219
**(acasă):** +40-263 370 281
**Mobil:** +40-745 844 876
**E-mail:** maximdumitras@gmail.com
www.maximdumitras.ro

**Address:** Str. Someșului, nr. 29, Sîngeorz-Băi, 425300, Bistrița-Năsăud, România
**Phone (workshop):** +40-263 370 219
**(home):** +40-263 370 281
**Mobile:** +40-745 844 876
**E-mail:** maximdumitras@gmail.com
www.maximdumitras.ro

**Ciclul Toiag**, *2006, carton, acrilic, 600 x 200 x 10 cm*
**Walking Stick**, *2006, cardboard, acryl, 600 x 200 x 10 cm*

**Fabrica de Cărți**
*Str. Mecanicilor 48, Cluj-Napoca*
*Tel. 0720 009 989; E-mail: fabricadecarti@gmail.com*

*2008*

**Machetare și pre-press:**
*Claudia Tache-Veethividangan*